الرواية العربية الجديدة

وإشكالية اللغة

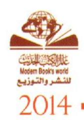


الدكتور

عبد المجيد الحسيب

أستاذ بمدارس البعثة الفرنسية





2014

مكناس / المغرب

الرواية العربية الجديدة

وإشكالية اللغة

الدكتور

عبد المجيد الحسيب

أستاذ بمدارس البعثة الفرنسية

مكناس / المغرب

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2014

الكتاب

الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة

تأليف

عبد المجيد الحسيب

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 334

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/6/2238)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-715-6

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة

تلفون: (00962 - 27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 - 27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدلي - تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

الإهداء

إلى أسرتي الصغيرة: نبيلة، ندى، علاء.

الفهرس

تعتبر الرواية العربية جنسا حديثا نشأ وترعرع في التربة العربية بفعل عوامل المثاقفة وظهور الصحافة والترجمة وقد خاض هذا الجنس الفني صراعا كبيرا من أجل انتزاع الشرعية والاعتراف وكذا إزاحة هيمنة الشعر. وبعد مقاومة شديدة من طرف الحساسية التقليدية استطاع هذا الفن الناشئ أن يكرس نوعا من الحوارية بين مختلف الأجناس والفنون بدل منطق الهيمنة الذي كان الشعر يمارسه في حق مختلف الأجناس الأخرى. وقد عمل الجيل الأول من الروائيين العرب بجهد كبير على تطويع اللغة العربية وتحويلها من لغة الشعر والبلاغة والمجاز إلى لغة تلتقط تفاصيل اليومي وتعبر عن إحباطات الفرد وأحلامه وتناقضات المجتمع وصراعاته.

وما جائزة نوبل التي حصل عليها شيخ الرواية العربية نجيب محفوظ إلا دليلا دامغا وشهادة صريحة على الدور الكبير الذي لعبه جيل نجيب محفوظ في تطوير وتغيير بنية اللغة العربية، وكذا في تحويل جنس الرواية من جنس غريب ودخيل إلى جنس أصيل يحتل مكانة محترمة ومرموقة في سياق الرواية العالمية.

موضوع هذا الكتاب هو "التعدد اللغوي في الرواية العربية الجديدة". ولعل أهم الأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار تكمن في كون التعدد اللغوي يكتسي أهمية قصوى في تشكيل ملامح النص الروائي عن طريق تفتيت أحاديته الصوتية والدلالية وتحويله إلى فضاء يتسع للغات وأصوات متعددة ومتباينة ذات انتماءات اجتماعية وثقافية وإديولوجية مختلفة.

وقد أفضى اكتشاف هذا المكون إلى تحقيق طفرة هامة في مجال الدراسات النقدية ساهمت في تجديد سؤال البحث في الأجناس الأدبية، وتجاوز العديد من المسلمات والبديهيات التي كانت مرتبطة بمقاربة الفن الروائي. فعن طريق هذا المكون لم يعد من الممكن التعامل مع النص الروائي تعاملا أحاديا، بل أصبح من الضروري الالتفات إلى ما يزخر به من لغات وأصوات وأجناس وخطابات وغيرها.

وبفضل هذا المفهوم، كذلك، لم تعد الرواية جنسا أحاديا قابلا للنمذجات الثابتة، بل أضحت مفهوما ديناميا، مخترقا بالأصوات المتنافرة واللغات المنضدة المتصارعة، ومسرحا حيا لتناسل وتفاعل العلامات المختلفة.

انطلاقا من هذا المعطى، وإدراكا منا لأهمية هذا المكون في تشكيل النص الروائي وصوغ دلالاته وأبعاده بادرنا إلى جعله مبحثا خاصا لمقاربة نصوص من الرواية العربية الجديدة قصد اختبار مدى قدرتها على التفاعل مع هذا البعد وإثمار أشكال روائية دينامية متعددة ومتفاعلة. إذ يبدو بهذا الخصوص أن النص الروائي العربي الحديث استطاع أن يتفاعل مع أبعاد التعدد والتباين والتناقض في ظل ثقافة ظلت إلى حد بعيد منقادة إلى هيمنة الصوت الواحد و إلى نبذ المغايرة والاختلاف.

من أجل هذه الغاية، عمدنا إلى حصر مقاربتنا في المستويات التالية:

المستوى الأول: **مقاربة التعدد اللغوي من خلال رصد التفاعل بين ما هو أدبي وما هو سياسي**. إذ انطلاقا من ملاحظة أن النص الروائي العربي الحديث في كثير من نماذجه قد تعامل في مرحلة من مراحل تطوره (السبعينيات على الخصوص) بطرائق مختلفة مع الخطابات السياسية والسجالات الإيديولوجية، سواء عن طريق الأسلبة أو الباروديا أو التضمين أو غيرها من أشكال التعامل والتوظيف، فقد ارتأينا إفساح حيز هام لهذا البعد من خلال دراسة المتن الروائي للكاتب السوري هاني الراهب، باعتباره متنا يجسد بامتياز حضور البعد المذكور في النص الروائي العربي، وباعتباره كذلك يكشف مختلف إشكالاته الجمالية والقيمية. لذا، وبغية الإحاطة بطبيعة هذه الإشكالات، قمنا بمقاربة ثلاثة نصوص لهاني الراهب، تنفتح كلها، وبأشكال متنوعة، على الخطابات السياسية، ليس فقط على المستوى التيمي، بل أيضا على المستوى النصي. إذ نجد في ثنايا هذه النصوص لغات وخطابات ونصوص ذات طبيعة سياسية. ونظرا لهيمنة هذا التوجه في روايات السبعينيات، وهي المرحلة التي كانت تعيش مدا إديولجيا تغذى بالفكر الماركسي والسارتري، فقد توسعنا فيه وخصصنا له النصوص التالية: "ألف ليلة وليلتان"، "الوباء" وكذا رواية "خضراء كالمستنقعات".

ففي رواية "ألف ليلة وليلتان" عمل الكاتب على استعادة وضعية المجتمع العربي بعد هزيمة67 ، مركزا على تشخيص طبيعة الوعي السياسي المهيمن، والذي لم يكن يخضع لأي منطق أو وازع عقلاني، بل كان ضربا من الخرافة والسحر والتواكل، وجزءا من قوانين المصادفة والاتفاق واللامنطق. ومن أجل تشخيص هذا الوعي تشخيصا فنيا دقيقا لجأ الكاتب في رصد عوالمه وتشييد محكياته إلى نص "الليالي"، موظفا في ذلك طرائق فنية كالباروديا والتعالق النصي والسخرية وغيرها.

أما الرواية الثانية التي جعلت من الخطاب السياسي جزءا من بنية روائية متعددة ومتباينة فهو نص 'الوباء'. إذ عمل الكاتب، من خلال هذا النص، على تشخيص خطاب الدولة القومية التوتاليتارية التي ترفع شعارات الحرية والاشتراكية والاستقلال في حين أنها ليست سوى جهاز لمراقبة سكنات وحركات الناس وإخراس جميع الأصوات المعارضة أو المتذمرة من نظام هذه الدولة التي تحولت إلى 'وباء حقيقي'. وفي ثنايا هذا النص نجد لغات وأصوات ومحكيات أخرى تتعايش إلى جانب بعضها البعض، الشيء الذي يؤكد مدى تفاعله مع مكون التعدد اللغوي الذي حرره من سلطة الصوت الواحد.

وإذا كان هاني الراهب قد عمل على تشخيص خطاب السلطة الحاكمة في رواية 'الوباء' فإنه في رواية 'خضراء كالمستنقعات' قد عمل على تشخيص خطاب المعارضة من خلال رصده ومتابعته لمسارات مجموعة من الطلبة المناضلين الذين بدؤوا حياتهم النضالية في غاية الحماس، غير أن عناد الواقع وقسوته دفعت بهم إلى التراجع والصمت والتواري خلف الاستسلام والتعايش مع الأمر الواقع. ويتضح من خلال رصد الكاتب لهذه الحيوات ومتابعته لأهم التحولات التي عرفتها مدى نسبية الأشياء، وكذا مدى تعدد وتباين أبعاد الذات الإنسانية.

المستوى الثاني: **مقاربة التعدد اللغوي من خلال الانفتاح على الأدب الشفوي العتيق** بما يمتاز به من خصائص بنيوية و قيمية كما هو الشأن بالنسبة لأدب الكدية الذي جعل منه خيري شلبي في نصه 'وكالة عطية' موضوعا للمحاورة والاقتباس، مما ساهم في إغناء نصه و تنويع أبعاده ودلالاته. ويعتبر البعد الشطاري من أهم المكونات المشكلة لهذا النص. إذ أن العديد من شخصياته شخصيات شطارية تعيش بالنصب والاحتيال، وتعيش على هامش المجتمع؛ أما لغاتها، فتتسم بالكثير من الفحش والبذاءة والسوقية. وقد وفق الكاتب في الانفتاح على هذا المكون الذي نادرا ما يتم الانتباه إلى أهميته وقيمته وخصائصه المائزة.

المستوى الثالث: **مقاربة التعدد اللغوي من خلال تعالقه مع مكونات نصية متعددة،** نعني بها أساسا المكونات الأجناسية باعتبارها حاملا نصيا للغات مختلفة و متباينة. وتمثل بامتياز رواية 'شرف' لصنع الله إبراهيم هذا البعد، باعتبارها رواية تحتوي على عدة أجناس أدبية، فإلى جانب المحكي الروائي، ثمة توظيف للمحكي السيري والمحكي المسرحي بالإضافة إلى قصاصات صحفية وغيرها. وقد وقفنا عند العلاقات الفنية والدلالية القائمة بين هذه الأجناس المصهورة في رحم نص واحد. فعلى الرغم من كون كل جنس من هذه الأجناس يحتفظ بخصوصياته الشكلية والأسلوبية

المميزة له، إلا أن الكاتب استطاع إدماج كل هذه الأجناس في رحم النص الروائي المركزي وأحالها إلى محكيات ذات وظيفة روائية. ويمكن أن نلاحظ بهذا الخصوص أن مقاربة رواية صنع الله ابراهيم، ستقودنا كذلك إلى اختبار حدود توظيف هذا النص لبعد التعدد اللغوي. إذ على الرغم من غنى النص على المستوى الأسلوبي والخطابي والصوتي إلا أن هيمنة صوت إحدى الشخصيات بنبرته التحريضية والهجائية حالت دون تحقيق النص لتعدد لغوي مثمر، بما يعنيه ذلك من إنصات لمختلف الأصوات بنفس القدر وبنوع من التكافؤ

.وقد تعمدنا الاشتغال على هذا النص بالذات كي نخلص إلى نتيجة أساسية وهي أن التعدد الصوتي والتعدد الأجناسي لا يعني بالضرورة التعدد اللغوي. كما أن هذا المكون ليس رهانا سهلا استطاعت جميع التجارب الإبداعية ربحه ببساطة.

لقد أملت علينا هذه المقاربة تناول ثلاثة مستويات متمايزة، رصدنا من خلالها حضور التعدد اللغوي في النص الروائي العربي الحديث. وقد تم اختيار المتن الروائي تبعا لهذه المستويات، وتناسبا مع الأهمية التي اكتساها حضور بعد التعدد اللغوي في النص الروائي العربي الحديث.

فحتى إن كنا قد اشتغلنا على خمسة نصوص روائية إلا أننا ركزنا على ثلاثة أبعاد منها فقط بدت لنا أنها أكثر بروزا و حضورا في النص الروائي الحديث.

كما تحكمت في هذا الاختيار أسباب أخرى، أهمها المكانة التي تحتلها الأسماء والنصوص التي اخترناها كنماذج ممثلة للرواية الجديدة من جهة، ومن جهة ثانية فقد اخترنا نصوصا تنتمي لمراحل زمنية مختلفة. فإذا كانت نصوص هاني الراهب تعبر عن بدايات ظهور الرواية العربية الجديدة بعد هزيمة 67 ومع طغيان الجانب السياسي والايديولوجي خلال هذه المرحلة، فإن النصين الأخيرين يعبران عن لحظة من تطور هذا الفن واهتمامه بالجوانب الشكلية والبنيوية.

فعلى الرغم من اعتماد كل واحد من هؤلاء الكتاب لطريقة خاصة في الكتابة والتخييل والتجديد، إلا أن القاسم المشترك بينهم هو إبداع نصوص تتميز بنوع من التعدد الأسلوبي والصوتي والخطابي.

وإذا كان التعدد اللغوي هو تحقيق نوع من الديمقراطية بين مختلف الأصوات المتباينة والمختلفة في الرواية، فيمكن القول بأن هذا الفن يبقى هو الأفق الوحيد الذي يحتفي بالمتعدد والمختلف في ظل ثقافة تقليدية أحادية، لا تؤمن إلا بالإجماع والتماثل. وهكذا ساهمت تقنية التعدد اللغوي الموظفة في العديد من النصوص الروائية في تفعيل مبدأ الحوارية وتعميقه. .

لقد تحولت الرواية المتعددة اللغات والأصوات إلى فضاء لتعايش القيم والرؤى والأفكار المختلفة والمتباينة ، كما أنها صارت ملجأ لمختلف الأصوات المهمشة والمقموعة.

وقد قسمنا هذا البحث إلى توطئة وبابين رئيسين ومحاولة في التركيب وكذا خاتمة بالإضافة إلى فهارس عامة. وخصصنا التوطئة للحديث عن نشأة الرواية العربية وتطورها في علاقتها باللغة. وأكدنا على أن التحدي الرئيسي الذي واجهه الفن الروائي منذ نشأته في العالم العربي، هو تطويع اللغة العربية وتحريرها من قوالبها التقليدية الجامدة. وقد لعب جيل الرواد أدوارا جسورة وريادية في هذا المجال. ولعل ردود الفعل السلبية التي ظلت تصدر من طرف القوى المحافظة والمناهضة للفن الروائي لدليل على حجم التحديات والصعوبات التي واجهها جيل الرواد. كما استمرت الأجيال اللاحقة في تشخيص الواقع العربي ورصد تناقضاته عبر التقاط أدق تفاصيله بلغة حديثة ومتجددة. أما ما يسمى بجيل الرواية الجديدة، فقد دفع بالفن الروائي نحو آفاق أبعد وفسح أمامه إمكانيات هائلة من التجديد والتجريب مكنته من احتلال المكانة الأولى على مستوى الأنواع الأدبية سواء على مستوى النشر أو على مستوى القراءة.

أما الباب الأول فهو عبارة عن مداخل نظرية حاولنا من خلالها بسط أهم النظريات والمفاهيم التي بدت لنا أنها ستسعفنا في قراءة النماذج الروائية المختارة وتحليلها من زاوية التعدد اللغوي. وقد قسمنا هذا الباب بدوره إلى ثلاثة فصول. خصصنا الفصل الأول منه لعرض ومناقشة أهم الأفكار التي قدمها الباحث والناقد الروسي ميخائيل باختين في معظم كتاباته خاصة ما كتبه حول دوستويفسكي ورابليه بالإضافة إلى الأفكار التي وردت في كتابه "جمالية الرواية ونظريتها".

لقد استطاع باختين أن يتجاوز التصور النفسي والإيديولوجي وكذا الشكلي الصرف مؤسسا تصورا مغايرا يعتبر الشكل والمضمون شيئا واحدا داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية. كما أنه حرر النقد من القطيعة التي كانت قائمة بين ما يسميه بالشكلانية المجردة والإيديولوجية التي لاتقل عنها تجريدا. انطلق باختين في نظريته للرواية من مفهوم الكرنفال وهو مجموعة من الطقوس كانت معروفة في أوروبا خاصة في فترات الحصاد حيث تقام حفلات ذات بعد تعبدي يشترك فيها الغناء والرقص للتعبير عن الفرحة خاصة في المواسم الفلاحية الجيدة. وقد تطور الكرنفال إلى أن أصبح طقسا اجتماعيا مثل بعد ذلك خطابا أدبيا مغايرا للخطابات الرسمية. وتتميز هذه الأصناف الأدبية ذات الطبيعة الكرنفالية بسخريتها القاسية وتعاملها المعكوس مع كل القواعد

الموضوعة من طرف المؤسسة الرسمية في مجال التعبير الأدبي وقد لاحظ باختين وجود هذا العنصر الكرنفالي في بعض الأعمال الأدبية وتابع تطوره مركزا على أعمال كل من دوستويفسكي ورابليه.

ويعتبر التعدد اللغوي والصوتي من أهم السمات التي تميز هذا النوع من الأدب الذي يعتبر دوستويفسكي واحدا من أهم رواده. لقد اكتشف باختين من خلال دوستويفسكي شكلا جديدا في الفن الروائي، إنه الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات، وهو شكل لا يعترف بالمطلق والمقدس والنهائي بل إن كل شيء لديه نسبي وغير مكتمل. ويعتبر هذا الشكل الجديد الذي دشنه دوستويفسكي بمثابة ثورة كوبيرنيكية حقيقية تحققت في سياق متغير ومتجدد ومتساوق مع الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية ومع الثورة الصناعية في عصر النهضة . أما رابليه فإن ميزته الأساسية تكمن أساسا في إعادة الاعتبار لقيمة الضحك في الإبداع الأدبي، والضحك عنصر مخلخل للأحادية والجدية المتزمتة وعامل محرر من الخوف والإكراهات. لقد قامت ثقافة الضحك كنقيض للثقافة الرسمية، فالإنسان ينتصر على السلطة والخوف والموت من خلال الضحك، إنه الملجأ الذي يحمي الإنسان من الرتابة والخوف والعدم. إن رواية الضحك والرواية المتعددة اللغات على خلاف الرواية المونولوجية تعرض بشكل متكافىء لمختلف التصورات والأصوات والرؤيات بفعل الحياد الذي يلتزمه الكاتب حيال شخصياته. لقد ساهمت آراء باختين في تطور النقد الغربي بشكل كبير كما أنها ساهمت في إثارة الانتباه للرواية المتعددة اللغات لذا يمكن القول أن إطلاع المبدعين والنقاد العرب على أفكار هذا الكاتب قد ساهم بشكل كبير في تطور هذا النوع من الكتابة الروائية.

أما الفصل الثاني من هذا الباب فقد خصصناه لمسألة المتكلم في الرواية، وقد تناولنا هذه القضية من وجهة نظر المقاربة التلفظية وكذا من وجهة نظر المقاربة السردية. ولعل الباعث الذي دفعنا إلى تخصيص قسم خاص لهذه المسألة هو الدور الذي يلعبه محفل المتلفظ في تقديم الأحداث من وجهات نظر متعددة ومختلفة الشيء الذي يساهم بدوره في تعدد الأصوات واللغات داخل النص الروائي. ويعرف بنفنست التلفظ بكونه تشغيل للسان عن طريق فعل فردي في الاستعمال، من هنا تتحول اللغة من كونها نسق من الدلالة إلى إمكانية ذاتية، فيغدو التلفظ حدثا فرديا مشروطا بسياق زمكاني – نفسي اجتماعي يتميز بخصوصيته وفرادته. إن بنية ضمير المتكلم هي بنية حوارية بالضرورة لأن ال أنا ً تدخل في علاقة ضرورية واختلافية مع الضميرين الآخرين، ضمير المخاطب وضمير الغائب. وإذا كان مفهوم التكلم يفيد أساسا في التعريف بمحفل المتكلم فإن مفهوم

التخاطب سيفيد من جهته في التعريف بالمخاطب أنت. وقد عمل ديكرو أساسا على تطوير هذه البنية الحوارية (التخاطبية) لمفهوم التلفظ والتي يتعالق داخلها تعالقا ضروريا المتكلم والمخاطب.

لقد عمل ديكرو ومعه مانكونو وغيرهما على التأكيد على احتمال وجود أكثر من متكلم داخل نفس الملفوظ. والفرق بين باختين وديكرو في هذه المسألة هو أن باختين اشتغل على نصوص طويلة أي على متوالية من الملفوظات في حين أن ديكرو ومانكونو اكتفيا بتحليل ملفوظات محددة. أما فان دان هوفل فإنه يركز بدوره وبشكل أساسي على محفل المخاطب كمكون أساسي من مكونات السياق التلفظي، بل أكثر من ذلك إنه يجعل منه متلفظا مشاركاco-énonciateur وقد اهتم هوفل بمسألة الحوار في النص الروائي باعتباره بنية شكلية تلعب دورا مهما في دراسة تطور تاريخ الجنس الروائي وفي إعداد نمذجة للأشكال الروائية.

أما نظرية السرد فقد اهتمت هي الأخرى بمسألة المتكلم خاصة وأن باختين كما يؤكد ذلك لينتفلت قد خلط بين مصطلحي السارد والمؤلف، ويعود تاريخ الاهتمام بوجهة نظر السارد إلى النقد الأنجلوسكسوني خاصة مع هينري جيمس وبيرسي لوبوك. لقد انطلق هنري جيمس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل معيبا عليه لعبه دور محرك الدمى داعيا إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه له بدل قوله وسرده، فالكاتب، في نظره، لا ينبغي له أن يلعب دور العالم بكل شيء بل عليه أن يمسرح الأحداث ويترك لشخصياته كامل الحرية في النمو والتطور واتخاذ المبادرات.

وقد شكلت أفكار كل من هنري جيمس و بيرسي لوبوك لبنات أساسية في تطور النقد الغربي خاصة بفرنسا مع ظهور السرديات. لقد أعطت نظرية السرد زخما كبيرا لمفهوم الرؤية السردية خاصة في كتابات جنيت، ميك بال، تودوروف، لينتفلت وغيرهم. فقد ميز تودوروف بين القصة بما هي أحداث تروى وبين الخطاب أي الطريقة التي تروى بها تلك الأحداث والأهم بالنسبة له ليست الأحداث بل الكيفية التي تروى بها، كما أنه ميز بين ثلاثة أشكال من الرؤى: الرؤية من الخلف والرؤية مع والرؤية من الخارج وهي ثلاثة أشكال تتفاوت فيها العلاقة بين السارد والشخصية الرئيسية. أما جنيت فإنه يقدم تصورا متقدما ومستغنيا فيه عن مفهومي الرؤية ووجهة النظر معوضا إياهما بالتبئير الذي هو أكثر تجريدا وأبعد إيحاءا للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات. ويقيم بدوره تقسيما ثلاثيا يميز فيه بين:

التبئير الصفر أواللاتبئير الذي نجده في الحكي التقليدي.

التبئير الداخلي: ويتحقق هذا النوع في المونولوج الداخلي

التبئير الخارجي: والذي لا يمكن التعرف من خلاله على دواخل الشخصية.

كما يميز، في مسألة الخطاب، بين ثلاثة أنواع من الخطابات: الخطاب المسرود - خطاب الأسلوب غير المباشر - الخطاب المنقول المباشر. لقد طور جنيت بشكل كبير مفهوم "وجهة النظر" كما أنه حدد لكل محفل سردي حدوده ووظائفه قصد تجاوز الخلط الذي يحصل أحيانا بين بعض المحافل السردية.

وقد استفاد لينتفلت من هذا الرصيد النظري وصاغ تصورا متكاملا ومختلفا عن التصورات السالفة له، كما أنه ركز على التمييز بين أربعة محافل أساسية تتفاعل فيما بينها بشكل دينامي، وهذه المحافل هي:

1. المؤلف الواقعي - القارئ الواقعي.
2. المؤلف المجرد - القارئ المجرد.
3. السارد الخيالي - المسرود له الخيالي.
4. الممثل - الممثل.

لقد خصصنا فصلا بأكمله لمحفل المتكلم وذلك قصد تجاوز الخلط الذي خلفه باختين فيما يخص مسألة السارد والمؤلف من جهة، ولأن السارد "المتكلم" بشكل عام يكون متعددا داخل نفس الملفوظ الشيء الذي يساعد على إنجاز تحليل ميكرونصي لبعض الملفوظات من وجهة نظر تعدد الأصوات. أما الفصل الثالث من هذا الباب النظري فقد خصصناه لانفتاح النص الروائي وميزنا في هذا الإطار بين الانفتاح الخارجي وهو كل ما يتعلق بانفتاح النص المركزي على نص أو نصوص أخرى، والتناص الداخلي الذي ميزنا فيه بين المناص والتناص الذاتي والانشطار المرآوي بالإضافة إلى توقفنا عند الكتابة العبر نوعية وغيرها من المفاهيم النقدية الأخرى المرتبطة بالموضوع.

إن ظاهرة التناص الداخلي تعبر عن "نرجسية" النص الإطار الذي يحب تكرار نفسه وتأكيدها باستمرار. كما أن ظاهرة انفتاح النص هي دليل على حيويته وديناميته وتعدد مكوناته .

وبعد الانتهاء من هذه المداخل النظرية شرعنا، في الباب الثاني، في تحليل النصوص التي اقتنعنا بأهميتها. فقد اخترنا ثلاثة نصوص لهاني الراهب وهي: "ألف ليلة وليلتان"، "الوباء"، "خضراء كالمستنقعات". أما خيري شلبي فقد اخترنا له رواية "وكالة عطية" كما اخترنا رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم.

لقد قاربنا رواية 'ألف ليلة وليلتان' من عدة زوايا أهمها ظاهرة التعالق النصي التي تربطها والنص السردي العربي القديم 'ألف ليلة وليلة'. وتناولناها أيضا، من زاوية الشخصيات ومنطق أفعالها بالإضافة إلى البحث في كيفية اشتغال العديد من الأخبار الصحافية والبيانات السياسية والعسكرية وغيرها من الأجناس التي تخللت النص. كما عملنا على الوقوف على أهم الرؤيات للعالم التي تتفاعل وتتصارع في جسد النص بالإضافة إلى الوقوف عند أهم السجلات اللغوية التي يزخر بها هذا النص. لقد تحولت 'ألف ليلة وليلتان' عبر هذا الزخم من اللغات التراثية والسياسية والعسكرية والاجتماعية إلى فضاء لتصارع الرؤى والأفكار ووجهات النظر، كما أن الحياد النسبي للسارد ساهم بدوره في تشخيص مختلف هذه اللغات ونقلها بشكل موضوعي خال من الافتعال والانحياز لصوت على حساب الآخر. وإلى جانب هذا التعدد في اللغات والمحكيات التي ميزت النص فإنه لا يخلو أيضا من أساليب السخرية التي كانت تنتقل من الهزلي المضحك إلى السوداوي المقلق حسب الأحداث والسياقات.

أما النص الثاني لهاني الراهب الذي عملنا على تحليله فهو رواية 'الوباء' وقد شرعنا في تحليله أولا، من زاوية عتبات النص لأن هذه العتبات بدت لنا محملة بدلالات غنية ومهمة تساعد على إدراك وفهم العديد من معانيه. بعد هذه المرحلة من التحليل الخارج نصية انتقلنا للوقوف عند مختلف الشخصيات وما تمثله أصواتها ولغاتها من دلالات اجتماعية وإيديولوجية خاصة وأن رواية 'الوباء' من النصوص التي عملت على رصد المفارقات الاجتماعية والتباينات الطبقية في المجتمع السوري، في مرحلة بناء الدولة الحديثة وتحول هذه الدولة إلى جهاز شمولي كلي يعمل على كبح باقي الأصوات المغايرة وقمعها بعنف وقوة. وبالإضافة إلى ذلك عملنا على الوقوف عند الأدوار الفنية والجمالية التي لعبتها العديد من المحكيات العجائبية التي تسللت إلى النص وخففت من حدة الجانب الإيديولوجي والأطروحي فيه وجعلته يتحرك في فضاء النسبية المرحة المتحللة من أي بعد أحادي النظرة. كما أننا تتبعنا مختلف التطورات التي عرفتها العديد من الأصوات التي يحبل بها النص بالإضافة للوقوف عند كيفية اشتغال بعض الأجناس المتخللة وغيرها من الظواهر النصية التي تساعد على الإمساك بالتعدد اللغوي والصوتي في النص.

أما النص الأخير الذي عملنا على تحليله فهو 'خضراء كالمستنقعات' وهو من النصوص التي تنتصر لقضية المرأة ضد الحيف والظلم الذي يطالها من طرف المجتمع والبنية الرجولية والبطريركية. لذلك عنونا هذا القسم من التحليل بصراع الرغبة والسلطة، وقد تدرجنا في تحليل هذا النص عبر

مراحل كان أولها الوقوف عند دلالة العنوان الذي يلعب في النص دورا انشطاريا في علاقته بـالمحكي الإطار في النص. ثم انتقلنا بعد ذلك، إلى تحليل الثنائية الصوتية المتمثلة في صوت الرغبة الذي تمثلـه سلمى وصو ت السلطة الذي تمثله الإكراهـات الاجتماعيـة والأخلاقيـة. كمـا عملنـا علـى تبيـان الوظيفة المرآوية التي لعبتها بعض المحكيات الشذرية في ا لنص وجعلت باقي المحكيات تخضع لقانونها واستراتيجيتها السردية بشكل عام. بالإضافة إلى الوقوف عند العلاقة التناصيـة الـتي تـربط 'خـضراء كالمستنقعات' وبعض النصوص الغربية 'كمدام بوفاري' لفلوبير' وأنا كارنينا' لتولستوي. إذا كانت هذه النصوص الثلاثة لهاني الراهب تتفاوت من حيث قيمتها الجمالية والمعرفية إلا أنها تـشترك جميعـا في تشخيص أصوات تتسم بالتباين والتنافر، كما أنها توفقت عبر انفتاحها على نصوص غائبة في تلقيح ذاتها بملفوظات ولغات مغايرة حررتها من الأحادية المـصمتة وجعلـت محكياتهـا تعـرف نوعـا مـن الدينامية والتعدد.

بعد تحليلنا لهذه النصوص انتقلنا إلى تحليل رواية 'وكالة عطيـة' لخـيري شـلبي. وهـي روايـة جعلت من الهامش مادتها الأساسية في الكتابة والتخييل، إذ أنها غاصت في أعماق المجتمع وقـدمت لنا شخوصا وحيوات تطفح بالغرابة والفرادة، شخوص تعيش علـى هـامش المجتمـع، جعلـت مـن السرقة والنصب والتسول والاحتيال وسيلتها الأساسية في العيش. كمـا انفـتح هـذا الـنص، علـى التراث السردي الشفوي خاصة منه المكون الشطاري. فقدم لنا شخوصا شـطارية أضـحى الـنصب والاحتيال لديها فنا تمارسه بنوع من المهنية والحرفية تـنم عـن عراقـة تجربتهم في هـذا المجـال. كمـا توفقت الرواية في رصد الكثير من تناقضات الواقـع المـصري كتغلغـل التيـارات الدينيـة في أعمـاق المجتمع والصراع بين النظام الناصري وجماعة الإخوان المسلمين وغيرها مـن المظـاهر والأبعـاد الـتي حاولنا الوقوف عندها في هذه الرواية المتميزة.

أما النص الأخير الذي كان موضوع تحليلنا فهـو روايـة 'شـرف' لـصنع الله إبـراهيم. ومـن المعروف أن هذا الكاتب هو من أبـرز وألمـع أسمـاء الروايـة العربيـة الجديـدة لـذلك اضـطررنا إلى الوقوف، في البداية، عند أهم المحطات الإبداعية في تاريخ هذا الكاتب. ثـم انتقلنـا إلى تحليـل روايـة 'شرف'، وهي رواية تنتمي إلى ما يسمى بالكتابة العبر نوعية، لأنها تحتوي على فنون وأجناس مختلفـة ومتباينة. إذ أنها تحتوي على المحكي الرئيـسي في الروايـة، وهـو محكـي شـرف، بالإضـافة إلى أوراق تتحدث عن سيرة ذاتية لشخصية رمزي بطرس. وإلى جانب هذه السيرة نجد مسرحية مصاغة بـنفس الخصائص الشكلية والبنيوية للفن المسرحي. كما تحتوي رواية 'شرف' على العديد مـن القـصاصات

الصحفية. وقد حاولنا الوقوف عند العلاقة التفاعلية بين هذه الأنواع، وما أضافته للنص من تعدد أسلوبي ولغوي. كما خصصنا فصلا ل-محاولة في التركيب وفيه أشرنا إلى أهم النتائج التي تم التوصل إليها في هذا البحث. بالإضافة إلى خاتمة وفهارس عامة.

توطئـــة

الرواية العربية وأسئلة اللغة

توطئـــة

الرواية العربية وأسئلة اللغة

اللغة العربية بين الدنيوي والمقدس

أصبحت اللغة العربية بعد نزول القرآن لغة مقدسة استطاعت في ظرف وجيز أن توحد عدة قبائل بفضل حمولتها الدينية الجديدة، كما أسهمت في تأسيس صرح أكبر إمبراطورية في ذلك العهد إلى جانب البيزنطيين والفرس. لم يكن الإسلام معجزا بمعانيه المفحمة فحسب، بل إنه كان معجزا أيضا، ببيان لغته. ولقد ساد في شبه الجزيرة العربية قانون شبه عام مفاده أن كل قبيلة أرادت أن تسود وتمارس سلطة رمزية على باقي القبائل الأخرى فلابد لها من شاعر فحل يمتلك بيان اللغة العربية ويرفع، من خلالها، شأن قبيلته بين القبائل الأخرى. وقد غدت اللغة، وفق هذا السياق، ناموسا مقدسا ينبغي احترامه وعدم الخروج عن القوانين التي وضعها له الأسلاف الأوائل. من هنا تفهم الضجة التي أحدثها أبو تمام وبشار وأبو نواس. فالسبب في هذه الضجة لم يكن يكمن في غموض تجربة هذا الجيل الجديد فحسب، بل أن السبب الرئيسي كان يكمن في كون هذا الجيل أتى بتصور جديد للغة، زعزع من خلاله الأسس التقليدية والثابتة التي ظلت تؤطر النظرة العربية العامة لقواعدها. فإذا كانت النظرة التقليدية ترى أن اللغة معطى نهائي وثابت ومقدس لا يجوز الخروج عنه، فإن النظرة التجديدية مع أبي تمام وزملائه سيتقوض مع هذا التصور وستغدو اللغة شيئا متجددا ومتحولا في الزمان والمكان.

لقد ساهم الإسلام كعقيدة جديدة في إضفاء الطابع القدسي على اللغة. كما أن الثقافة العربية الرسمية (شعر، فقه، تفسير ...) ساهمت بشكل كبير في ترسيم قداسة اللغة. ولم تستطع اللغة العربية أن تتجدد وأن تتنسم هواء الحياة والتجدد بشكل كبير إلا مع أدب العامة الهامشي والمنسي كما هو الشأن مع السرد العربي القديم: ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، المقامات، حي بن يقظان ... وغيرها من أشكال السرد الذي حررت اللغة العربية من جموديتها ورتابتها وصرامة قواعدها البلاغية والنحوية. فكلما كانت الثقافة الرسمية تبالغ في الإعلاء من شأن المحسنات البديعية والصور البلاغية. وتختنق اللغة بالتصنع والافتعال، كلما كانت الثقافة العامية المهمشة تحرر اللغة من هذا التصنع البلاغي والإرغامات البديعية وتدفع بها نحو العفوية والبساطة والتجدد والحياة.

لقد شكل التدوين مرحلة أساسية في حياة اللغة العربية إذ نقلها من مرحلة اللاعلم إلى مرحلة العلم بما تعنيه لفظة العلم من قواعد نحوية وتركيبية وصرفية ودلالية ... فغدت تخضع لنفس النظام الذي يخضع إليه أي موضوع علمي آخر. وقد فرض على اللغة في زمن التدوين نظاما صارما ودقيقا كانت فيه الصنعة تزاحم السليقة والفطرة بسبب الخوف من تفشي اللحن في مجتمع أصبح العرب فيه أقلية ضئيلة. وإذا كانت هذه الصرامة في المنهج قد حصنت اللغة العربية وقننتها فإنها حجمت اللغة وضيقت قدرتها على مسايرة الحياة المتجددة والمتطورة. لقد اهتم الأستاذ محمد عابد الجابري في مشروعه الفكري المعروف بـ"بنية العقل العربي" خاصة في الجزء الأول المعنون بتكوين العقل العربي بهذه القضية، إذ يقول: "فمن جهة، إذا كانت القوالب الصورية التي صب فيها الخليل وزملاؤه اللغة العربية قد منحتها نوعا من الدينامية الداخلية (= الاشتقاق) وبالتالي جعلتها أكثر مطاوعة، فإنها قد عملت أيضا على "تحصينها" من كل تغير وتطور يقترحها عليها التاريخ. ولذلك بقيت اللغة العربية وما زالت منذ زمن الخليل على الأقل لم تتغير لا في نحوها ولا في صرفها ولا في معاني ألفاظها وكلماتها ولا في طريقة توالدها الذاتي ذلك ما نقصده عندما نقول عنها أنها لغة لا تاريخية، إنها إذ تعلو على التاريخ ولا تستجيب لمتطلبات التطور"[1].

لقد عمل النحاة على وضع قواعد صارمة اعتبروها نهائية ومطلقة، فهم لم يستنبطوا هذه القواعد من نظام اللغة ذاته بل فرضوها فرضا وجعلوها تقتل حيوية اللغة وإمكانية تطورها. لقد نمت الثقافة العربية بمختلف أنواعها وتياراتها عبر هذه اللغة وبواسطتها، فاستطاع العديد من مجددي الفكر والثقافة العربيين المساهمة في تجديد بنية اللغة وزعزعة نظامها الراكد والساكن متنبهين إلى إمكاناتها الهائلة وطاقاتها الثرة والخصبة في التعبير. وإذا أردنا أن نستعير لغة أدونيس فسوف نقول بأن الثقافة العربية ظلت تتجاذبها وتتنازعها بنيتان: بنية الثبات بما تعنيه من تقليد وتكرار واجترار، وبنية التحول بما تعنيه من تجديد وتطوير وتجاوز. فإذا كانت اللغة العربية تعيش زمن الجمود والسكون في بنية الثبات فإنها داخل بنية التحول تعيش زمن التجدد والتطور، ويعتبر السرد العربي القديم أهم حاضن للغة العربية ومجدد لبنياتها ونظامها لأنه كان يتطور على هامش الثقافة الرسمية وبعيدا عن سلطتها وتوجيهها.

---

(1) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط. 1987، ص. 86.

النهضة العربية وبدايات السرد العربي

إذا كان الفكر العربي ومعه اللغة العربية قد عاشا مرحلة الجمود والتخلف والانحسار إبان الحقب المسماة بحقب الانحطاط، فإن حملة نابليون بونابارت على مصر قد شكلت مرحلة جديدة في تاريخ الفكر والثقافة العربيين، إذ تسببت هذه الحملة في صدمة حضارية كبرى أدت إلى الرجة العظمى التي عاشتها المجتمعات العربية في أواخر القرن 19 على مستوى الفكر والمجتمع والسياسة ... لقد بدأ المجتمع العربي خلال هذه المرحلة يعرف تحولا عميقا على جميع الأصعدة ؛ فعلى الصعيد الاجتماعي بدأت عملية جديدة من الفرز تظهر على السطح طبقات وشرائح جديدة تحل محل الطبقات التقليدية التي بدأت تتوارى إلى الخلف بسبب التبرجز واتساع المدن وتطور النظام الاقتصادي. أما على المستوى الفكري فقد ظهرت تيارات ومذاهب متعددة ومتباينة حاولت تقديم إجابات على أهم الإشكالات التي كانت تطرحها المرحلة كإشكالية الأنا/ الآخر، إشكالية التخلف، الأصالة والمعاصرة، مشكلة التعليم، قضية المرأة ... وغيرها من القضايا والإشكالات التي كانت عنوان هذه المرحلة. أما على المستوى السياسي فقد برزت خطابات سياسية جديدة: الخطاب السلفي، الخطاب الليبيرالي، الخطاب التوفيقي ... وغيرها من الخطابات التي كانت تنتظم داخل مؤسسات وهيآت سياسية في محاولة منها لمواجهة تحديات المرحلة وإيجاد حلول للقضاء على الاستعمار والتخلف والتشتت.

ففي هذا المناخ المتسم بالتحول والدينامية والجدل بدأت الثقافة العربية تكتشف ثقافة الآخر عبر الصحافة والترجمة والبعثات العلمية. فتم الاطلاع على مختلف العلوم والفنون والآداب، غير أن نقل هذه العلوم والفنون لم يكن عملا يسيرا لأن عملا كهذا كان يصطدم دوما بمحيط تقليدي متخلف يرفض أي تحديث أو تجديد ويعتبر أي انفتاح عن ثقافة الغير خروجا عن دائرة المقدس. من هنا نفهم المحنة التي عاشها كل من طه حسين وعلي عبد الرازق والكواكبي غيرهم من المفكرين الذين حاولوا تجديد بنية الثقافة العربية وتطويرها. ومن هنا أيضا يتضح الرفض القوي الذي ووجهت به محاولات الانفتاح على بعض أنواع الأدب الجديدة الوافدة كالمسرح والقصة والرواية.

على الرغم مما يعتقده بعض النقاد العرب من كون الرواية العربية قديمة النشأة والجذور مدللين على حكمهم هذا بما ورد في القرآن من قصص بالإضافة إلى القصص الواردة في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسير الشعبية وغير ذلك، إلا أنه لا يمكننا القول بأن السرد العربي القديم رغم

خصوصيته وعمقه وغناه كان يتوفر على العناصر الحقيقية التي تتوفر عليها الرواية كما ظهرت في الغرب. لذا نقول بأن الرواية جنس فني أوروبي انتقل إلى العرب بفعل تأثير عوامل المثاقفة كالترجمة والصحافة وغيرها.

وقد ساهمت بعض الأسر الشامية التي هربت إلى مصر بسبب ما عاشه العنصر المسيحي من تطهير عرقي في أواسط القرن 19 دورا مهما في هذه النهضة. ومن بين هذه الأسر التي اضطلعت بأدوار ريادية في عملية التحديث نجد عائلة البستاني واليازجي والشدياق والنقاش وغيرها. فقد كتب بطرس البستاني معجم 'محيط المحيط' والجزء الأكبر من الموسوعة المعروفة باسم 'دائرة المعارف'. أما ناصيف اليازجي فيعود إليه الفضل في أنه كان في طليعة من أعادوا دراسة الأعمال الأدبية العظيمة المكتوبة في الماضي. كما تأثر أحمد فارس الشدياق إلى حد كبير بالتقاليد الكلاسيكية، وبالاهتمام المتجدد بتاريخ اللغة العربية حين أقدم على تأليف كتابه 'الساق على الساق فيما هو الفارياق'. كما نجد أصداء مماثلة في أعمال فرح أنطون وأعمال فرنسيين مراش وسليم البستاني الذي كان ينشر قصصا تاريخية في دورية 'الجنان'. وكانت تلك القصص تشتمل على حوادث من التاريخ الإسلامي إلى جانب الأسفار وقصص الحب والمغامرات وغيرها.

ويعتبر سليم البستاني أول من بدأ في كتابة الرواية التاريخية من خلال روايته الشهيرة 'الهيام في جنان الشام' سنة 1870. وتقع أحداثها في وقت الفتح الإسلامي لبلاد الشام. وقد كان سليم البستاني يدرك حساسية اللغة لدى الفئات المحافظة العريضة في المجتمع لذلك لم يجد بدا من الاعتذار للقراء عن لغته البسيطة والعفوية يقول: 'هذا وإنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح. إذ أنني مع تراكم الأشغال ... لم أقدر أن أتفرغ حق التفرغ لكتابتها .. فكنت أقدمها للطبع مسودة بدون تنقيح ولا تبييض'[1].

وفي إطار الجهود التي قدمها المهاجرون الشوام إلى النهضة المصرية نذكر أيضا تأسيس جورجي زيدان لمجلة 'الهلال' وفرح أنطون لمجلة 'الجمعية' ويعقوب صروف لمجلة 'المقتطف' وغيرها من المجلات التي احتضنت المحاولات الأولى للسرد العربي. وقد انخرط جورجي زيدان وغيره في كتابة روايات تاريخية مهمة على غرار ما كتب في الغرب على يد وولتر سكوت وغيره. فقد كان جورجي زيدان مصرا على اطلاع قرائه على السمات التاريخية للعرب والإسلام كوسيلة لتشجيع وتبني وعي ثقافي جديد، وفي الوقت نفسه تقديم أعمال روائية توفر المتعة للقراء. يقول صبري حافظ بأن

---

[1] عبد الرحمن ياغي: الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ دار العودة، بيروت.

ألتجوء إلى التاريخ لم يكن بدافع حب القديم فحسب، بل محاولة لإيقاظ إحساس القراء بالكبرياء الوطني وتوفير عناصر الإلهام والقدوة لهم ويسهم في سعيهم للوصول إلى تحديد لهويتهم القومية بتذكيرهم بأمجادهم الماضية[1].

وفي هذا الإطار نفسه كتب نيقولا حداد رواية "حواء الجديدة" و"أسيرات الحب" وغيرها. وكتب يعقوب صروف رواية "أمير لبنان". أما فرح أنطون فكتب "أورشليم الجديدة" وكذا روايته الشهيرة "العلم والدين والمال".

وإلى جانب دور المسيحيين الشوام في النهضة الأدبية والفكرية التي عاشتها مصر في أواخر القرن 19 وبداية القرن 20 هناك أيضا الدور الكبير الذي لعبه محمد علي باشا وهو ضابط عثماني تولى الحكم بعد انسحاب القوات الفرنسية. ونظرا لإعجابه بفعالية الجيش الفرنسي قرر أن مصر في حاجة إلى جيش مدرب على نفس المنوال، ولذا بدأ بإرسال بعثات من الشباب المصريين إلى الخارج. وقد تم اختيار رفاعة الطهطاوي (1801-1873) لكي يرافق إحدى هذه البعثات إلى باريس كإمام للبعثة. وبعد خمس سنوات كتب "تخليص الإبريز في تلخيص باريز". وهو كتاب يتحدث فيه الكاتب عن الأزياء السائدة في الغرب، وأنواع الطعام، كما يتطرق إلى طبيعة النظام السياسي والقوانين المعمول بها هناك. إن هذا العمل هو من الأعمال الأولى التي تناولت العلاقة بين الغرب والشرق وهي الموضوعة التي ستستأثر باهتمام عدد من الكتاب كطه حسين في رواية "أديب"، وتوفيق الحكيم في "عصفور من الشرق" وسهيل إدريس من خلال روايته "الحي اللاتيني" والطيب صالح في روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" وغيرها.

ويؤكد الكاتب آرجر آلن في كتابه القيم الرواية العربية بأن أهمية رفاعة الطهطاوي تكمن بالدرجة الأولى في ترجمته لمجموعة من الأعمال الغربية. إذ عين مسؤولا عن مدرسة جديدة هي مدرسة اللغات في القاهرة سنة 1836. وقد ترجم عدة أعمال لفولتير ومونتيسكيو وموليير وغيرهم. كما ساهم مساهمة مهمة في بروز الصحافة إذ عين محررا لصحيفة "الوقائع المصرية" التي أنشأها محمد علي سنة 1823. كما تأسست الأهرام سنة 1785 وأصبحت منبرا لنشر الآداب السردية. ومن أولى هذه القصص "ذات الخدر" التي كتبها سعيد البستاني.

وهكذا يتضح أنه في بداية عصر النهضة ظهرت أنواع معينة من الرواية التاريخية والرومانسية التي كانت تعبر عن القضايا المطروحة آنذاك مثل البحث عن "الجذور التاريخية" باعتبارها

---

[1] روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف ،المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص. 50.

دعائم للمشاعر الوطنية المتنامية، وأداة للكشف عن المشاكل التي يعاني منها المجتمع، خاصة وضع المرأة، وذلك كوسيلة للتعبير عن المثل والقيم الإصلاحية التي كانت مطروحة آنذاك من طرف مجموعة من المفكرين أمثال قاسم أمين، لطفي السيد، الكواكبي وغيرهم.

محمد المويلحي و"حديث عيسى بن هشام"

شارك محمد المويلحي في ثورة عرابي إلى جانب مجموعة من المفكرين والأدباء أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وقاسم أمين وحافظ إبراهيم ومصطفى كامل وغيرهم. ويعتبر المويلحي من أهم الأسماء التي ساهمت في النهضة الأدبية والفكرية التي عاشتها مصر في أواخر القرن 19. كان المويلحي ينشر مقالات ساخرة تحت عنوان "فترة من الزمن" في صحيفة "مصباح الشرق"، وقد كان الراوي في هذه المقالات هو عيسى بن هشام الذي كان يركز على عيوب المجتمع بسخرية لاذعة وبأسلوب مسجوع على غرار أسلوب فن المقامة. وسيلتقي عيسى بن هشام بأحمد باشا، وهو وزير الحربية التركي في عهد سابق، وهو شخص متوفى تم إحياؤه سرديا. وسيشترك أحمد باشا بعيسى بن هشام في تقصي المشاكل العديدة المتفشية في المجتمع وسيعملان معا على كشف التناقضات والمفارقات السائدة.

سيعيد المويلحي لاحقا، نشر هذه المقالات تحت عنوان "حديث عيسى بن هشام" سنة 1907. وقد اعتبره النقاد من أهم الأعمال النثرية التأسيسية لفن السرد في العالم العربي.

ويقول آرجر آلن بأن الكثير من النقاد حاولوا إبراز "حديث عيسى بن هشام" على أنه عمل يمثل بداية الرواية المصرية، غير أن أمورا عديدة تعترض هذه المحاولات. فلو اعتبرنا العمل رواية فهو رواية سيئة بكل المقاييس"[1]. غير أن هذا الحكم، في نظرنا، لا يخلو من تجني لأن هذا النص صدر في مرحلة لم يكن فيها النثر العربي الحديث قد انتزع شرعية الاعتراف. لهذا نعتبر تذبذب البدايات أمرا طبيعيا.

كما أننا نعتبر أن عودة المحاولات السردية الأولى في أواخر القرن 19 إلى التراث السردي العربي القديم سواء منه فن المقامة أو الرحلة أو الرواية التاريخية أو غيرها هي محاولة لإضفاء شرعية على هذه الأشكال السردية من داخل التراث. فمن المعروف أن الأعمال النثرية والسردية

---

(1) روجر آلن: الرواية العربية، م. م، ص. 57.

الأولى ووجهت برفض شرس من طرف السياسة العربية التقليدية. وقد شكلت اللغة أهم عائق أمام هذا الفن الوليد. خاصة أنه كان يمتح من لغة اليومي ولغة الصحافة ولغة الناس البسطاء والمهمشين. ولم تكن اللغة العربية مستعدة آنذاك للتنازل عن قدسيتها وسلطتها البلاغية، فحديث عيسى بن هشام يعبر بعمق عن التوتر الكبير الذي كانت تعيشه الثقافة العربية بين التجديد والمحافظة.

ويتجلى هذا التوتر من خلال العديد من مكونات هذا النص بما فيها العنوان نفسه "حديث عيسى بن هشام" أو "فترة من الزمن" فبقدر ما ارتبط الشطر الأول من العنوان بالحديث وبفن المقامة بشكل عام، فإن الجزء الثاني من العنوان قد حرره من هذا الارتباط وفتحه على تبني أحد الأشكال الأدبية الأخرى الحديثة. فالنص، من خلال هذا العنوان، يراوح بين شكلين وزمنيين ؛ بين المحافظة والرغبة في التحرر من ربقة هذه المحافظة. فهو لا يعبر عن قطيعة بينه وبين الأشكال الأدبية التقليدية بما أنه لا يعبر عن محاكاة بسيطة لها، بل يكشف عن إمكانية حصول تحول في شكل توفيقي بين المظهر التقليدي المحافظ والمظهر الجديد المتحرر.

ويتجلى هذا التوتر أيضا، على مستوى السرد ؛ فقد استعار المويلحي راوي أحداث نصه من الهمذاني غير أنه لم يلتزم بنقل الخبر وروايته كما هو الشأن في المقامات. بل إنه لعب دورا آخر متجسدا في المظهر القصصي باعتباره مشاركا في الحوار بين بعض الأشخاص المحوريين متابعا الأحداث ومعلقا عليها. ويشكل هذا الأمر نوعا من التجاوز لنطاق الشكل المحافظ (المقامي).

أما على مستوى اللغة، فيبدو أن المويلحي قد اعتمد لغة مقامية غير أن الفرق بينه وبين الهمذاني يكمن في كون هذا الأخير يستهدف اللغة في ذاتها. في حين أن المويلحي لم يلجأ إلى هذا التنميق اللغوي والسبك اللفظي إلا من أجل تمرير نصه الحداثي وجعله ينفلت من رقابة المؤسسة الرسمية. كما أن لغته ليست لغة مقامية صرفة بل إنه كان يخرق بين الحين والآخر هذا البناء المقامي ببعض صيغ السخرية والتهكم.

ويعبر الزمن بدوره عن هذا التوتر الذي ظل يتجاذب النص، فهو يتحدث عن زمنين: زمن الباشا البائد والمتواري. والزمن الحديث المتجدد والمتحرك. يقول فيصل دراج "بأن حديث عيسى بن هشام قد أخذ في المستوى الظاهري، بشكل المقامة وبأشياء من لغتها وبراوي مقامات

الهمذاني وبملامح من الوعظ والسخرية.. وهذا كله لا يحيل على المقامة ولا يرد إليها لأن المنظور التاريخي النقدي، الذي ينبني عليه الحديث فيه يطرد المقامة ويهدم عناصرها[1].

ففي كتاب المويلحي لا نجد نفس الموضوع التقليدي الذي نجده في فن المقامة. كما لا نجد نفس الشخصية التقليدية، بل هناك انزياحات كثيرة عن البناء التقليدي. هذا ما يجعلنا نتفق مع فيصل دراج بالقول بأن هذا الكتاب يحتوي على "رائحة الرواية" في الكثير من فصوله، كما نجد رائحة القصة القصيرة في بعض الفصول الأخرى، إلى جانب الكثير من أشكال الوعظ والإرشاد التي تترجم تأثر الكاتب بالمناخ الفكري النهضوي الذي كان يميز المرحلة.

إن انفتاح "حديث عيسى بن هشام" بطريقة غير ناضجة على أجناس فنية متباينة كالمقالة والقصة والمقامة والرحلة وغيرها هو في أساسه انفتاح على لغة متعددة ونقض للغة الواحدة. وهذا ما يؤهله أن يشكل واحدا من الأعمال النثرية والسردية الحديثة التي ارتبطت بالحداثة الفكرية. يقول فيصل دراج في هذا الإطار ذاته: "وفي الحالات كلها، فإن محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" لم يكن ينقض جنسا أدبيا بجنس أدبي آخر، بل كان يزعزع نسقا كتابيا إيديولوجيا، له موضوعه ولغته والقارئ الذي يتوجه إليه"[2].

وليس المويلحي وحده من انطلق من فن المقامة في تشييد وبناء نصه الحديث، بل نجد الكثير من الكتاب قبله وبعده، اعتمدوا نفس الطريقة كما هو الشأن بالنسبة لرفاعة الطهطاوي في كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" وهو كتاب نثري تحدث فيه عن رحلته إلى فرنسا مسجلا أهم ما أثار انتباهه هناك موجها نقده إلى مظاهر التخلف في المجتمع المصري. وقد صاغه بطريقة مسجوعة على غرار فن المقامة.

ولعل مزاوجة الطهطاوي بين لغتين: لغة تقليدية ولغة روائية حديثة تبين رغبته في التحرر من ربقة اللغة التقليدية الجامدة وصعوبة هذا التحرر ضمن سياق كان يتسم بالتزمت والتحجر. لهذا يمكن اعتبار محاولات الطهطاوي والمويلحي خاصة هي أولى المحاولات في تحديث العقل العربي فكرا ولغة وذوقا.

---

(1) فيصل دراج: نظرية الرواية، والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1999، ص. 175 ـ 176.

(2) فيصل دراج، م. نظرية الرواية، م. م، ص. 179.

الأعمال السردية التأسيسية ومعركة اللغة

شكلت قضية اللغة أهم معركة خاضها الرعيل الأول من القصاصين والروائيين العرب لأنهم اصطدموا بلغة تقليدية جامدة مثقلة بسلطة البلاغة والبديع، لهذا كان من المفروض على هذا الجيل أن يعمل على تطويع اللغة وإخراجها من القواميس وجعلها تعيش حياة زمنها وعصرها. ولم يكن هذا الإنجاز بالعمل الهين لأنه كان يصطدم مباشرة بالحساسية التقليدية. فحين كتب مصطفى صادق الرافعي إلى طه حسين متحديا أن يجاري كتابته في تقليد القدماء، أجاب السيد العميد: أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس لهذا. نتحدث إلى الناس بلغة الناس .. نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت"[1]. تبين هذه القولة حدة الصراع الذي كان محتدما بين أنصار القديم وأنصار الحديث. كما تبين طبيعة السياق التقليدي الذي ظهرت فيه أولى المحاولات السردية. ولعل هذا هو السبب الذي جعل المحاولات الأولى تظهر خجولة ومحتشمة ومترددة. فسليم البستاني اعتذر عن لغته التي لم ينقحها ومحمد حسين هيكل وقع رواية "زينب" باسم مستعار والأغلبية الأخرى زاوجت بين أشكال تراثية وأشكال حديثة خوفا من الاصطدام مع الذائقة التقليدية.

وتكمن أهمية المحاولات التأسيسية للسرد العربي الحديث في قدرته على تطويع اللغة وترويضها وتكييفها مع لغة الحياة التي تمور بالتنوع والتعدد التجدد. كما ساهمت وبالتالي، في تأسيس تقليد فني جديد ظل مجهولا لدى القارئ العربي. ورغم الطابع المهادن والخجول الذي بدأت الرواية العربية تشق به طريقها فإنها لم تنج من حملات الرفض والاستهجان والتجريم إلى درجة أن صادق الرافعي اعتبرها موجبة للعقاب، يقول: أنا من أجل ذلك لا أزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها، فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة إلى أدبنا وبياننا متحاشيا جهد الطاقة أن أنقل إلى كتابي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث، فإن الكتب ليست شيئا غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحية فيمن خالطها، والرواية إذا وضعها كاتب فاجر فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجورا بالكتابة)"[2].

---

(1) فيصل دراج، م. م، ص. 143.

(2) في مقالة نشرها سنة 1934 بمجلة الرسالة بعنوان فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها، نقلا عن د. محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، بغداد، 1986، ص. 51.

"زينب" وبداية الرواية الفنية

يجمع أغلب النقاد أن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل هي أول رواية فنية بالمعنى العميق للكلمة. فقد أكد على هذه الفكرة الكاتب عبد المحسن طه بدر في كتابه القيم حول تطور الرواية العربية كما أكد عليها كتاب آخرون. فقد كتب هيكل هذه الرواية متأثرا بالفكر الغربي الذي نهل منه عن كثب عندما كان يتابع دراسته بفرنسا. وقد تأثر بشكل خاص بالكاتب جان جاك روسو خاصة روايته (جولي أوهلويز الجديدة). ولم يكن هيكل متأثرا بالفكر الغربي فحسب، بل تأثر أيضا بكتاب عرب كانوا يسيرون في نفس الأفق الحداثي أمثال قاسم أمين والكواكبي وعلي عبد الرازق وغيرهم. ولعل الدافع الأساسي الذي دفعه إلى كتابة هذه الرواية هو حنينه إلى مصر ورغبته في انتقاد المظاهر التقليدية التي كانت تكبل مجتمعه. يقول: "لعل الحنين وحده هو الذي دفعني إلى كتابة هذه القصة. ولولا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا ولا رأت هي نور الوجود ... وكنت مولعا يومئذ بالأدب الفرنسي أشد الولع... واختلط في نفسي ولعي بهذا الأدب الجديد عندي بحنيني العظيم لوطني لأماكن وحوادث وصور مصرية"[1].

لقد شخصت رواية هيكل بعمق لغة الفلاحين في بساطتها وعفويتها وسذاجتها كما شخصت لغة حامد المثقف الحائر بين رغبته وحبه لزينب وبين إرغامات التقاليد التي لا تسمح له بذلك، ولغة زينب التي تعيش توترا حادا ناتجا عن حبها الأول الذي وقفت التقاليد في وجهه وواقعها كامرأة ليس من حقها أن تحب خارج مؤسسة الزواج. لقد شكلت هذه الرواية أول عمل روائي فني حقيقي عبرت عن وقائع مصرية حميمة. وقد قال عنها محمد برادة: "إن "زينب" خلافا للنصوص الروائية التي كتبت قبلها والموسومة بالنبرة الوعظية والأخلاقية، جاءت مستجيبة لرغبة الكاتب ولاستيهاماته ولحق ذاكرته في استعادة مخزونها من اللغات والمشاهد والشخوص التي لا تنفصل عن كلاهما"[2].

ورغم الطابع الرومانسي لرواية هيكل فقد تمكنت من نسج حبكة موفقة، كما أن صاحبها ضمنها مواقف نقدية، بطريقة مبطنة، للبنية الذكورية المهيمنة ودافع عن حق المرأة في التعليم والحب والحياة. كما انتقد ظاهرة الحجاب وكل أشكال الحجر عن المرأة. وقد استثمر طريقة الرسائل لتمرير أفكاره التي كانت تحمل أصداء الفكر النهضوي التحرري آنذاك.

---

(1) محمد حسين هيكل: زينب، الطبعة الثانية، دار المعارف، ص. 74.

(2) محمد برادة: التعدد اللغوي في الرواية العربية، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة 1996، ص. 32 ـ 33.

الثلاثينيات من القرن 20 وبداية النضج

ساهمت الأعمال السردية التأسيسية على اختلاف قيمتها الفنية والجمالية في تكريس أسس هذا الفن في تربة تقليدية منغلقة ترفض كل شكل من أشكال الانفتاح والتجديد. كما ساهمت، إلى جانب الصحافة والترجمة، في تطويع اللغة العربية وتحريرها من المعجم القديم، فأصبحت لغة قادرة على اقتناص اليومي والتقاط العابر والوجودي المقلق.

لقد عرفت الرواية العربية انتعاشة مهمة على يد مجموعة من الكتاب أمثال إبراهيم المازني، العقاد، توفيق الحكيم .. وغيرهم غير أن أهم عمل عرفته هذه المرحلة هو كتاب 'الأيام' لطه حسين. فالكتاب عبارة عن سيرة ذاتية في غاية المتعة والجمال. تحدث فيها الكاتب بلغة حديثة ممتعة عن تجربته الشخصية منذ كان طفلا يدرس بالكتاب ثم انتقل إلى الأزهر الذي أنف من طريقة تدريسه، ثم التحق بالجامعة الحديثة إلى أن حصل على منحة دراسية وسافر إلى فرنسا لتحضير شهادة الدكتوراه. وقيمة 'الأيام' لا تكمن في تجربة صاحبها الذي انتصر على إعاقته بالإصرار والتحدي فحسب، بل تكمن في الطريقة التي صيغت بها والقضايا التي طرحتها.

ومن بين نصوص هذه المرحلة أيضا كتاب 'إبراهيم الكاتب' للمازني الذي يتحدث فيه عن حب بطله لثلاث نساء. كما ضمنه نقدا مبطنا للمجتمع ولوضعية المرأة بشكل خاص لأن بطل القصة لم يسمح له بالزواج بحبيبته لأن أختها الكبرى لم تتزوج بعد ! وقد حاز كتاب المازني إعجابا خاصا من طرف النقاد.

أما توفيق الحكيم فرغم عشقه الوثني لفن المسرح فقد أثرى المشهد السردي بنصوص لا تخلو من أهمية. فقد كتب 'عودة الروح' سنة 1933. وقد استعاد من خلالها التراث الفرعوني لمصر. كما كتب 'عصفور من الشرق' وهي رواية تطرقت لإشكالية العلاقة بين الشرق والغرب. ورغم أنه انتصر في الأخير إلى القيم الشرقية الروحانية، إلا أن عمله لا يخلو من طرافة ومتعة. أما روايته 'يوميات نائب في الأرياف' التي تمت روايتها بلسان مدعي عام يشتغل بإحدى الأرياف الصعيدية لمصر فتحتوي على انتقادات لبعض مظاهر التخلف التي تحكم الصعيد المصري والتي تجعل من نسبة الجريمة فيه مرتفعة بسبب قيم الثأر والفهم المرضي لقيم الشرف وغيرها.

أما عباس محمود العقاد فقد كتب رواية 'سارة' سنة 1938. واستطاع من خلالها التوغل إلى الأعماق النفسية لشخصياته خاصة وأنه يعد من بين الكتاب المتأثرين بالمنهج النفسي. وقد كتب كتابا نقديا في هذا الإطار حول ابن الرومي.

أما رواية "حواء بلا آدم" لمحمود طاهر لاشين فتعتبر من أكثر الأعمال تماسكا من حيث الجانب الفني غير أنها لاقت إهمالا من طرف النقاد للأسف. وقد التفت إلى قيمتها بعض النقاد أمثال عبد المحسن طه بدر وآرجر آلن وغيرهما.

أما جبران خليل جبران الذي بدأ الكتابة قبل هذه المرحلة فقد استمر في نشر أعمال متميزة شكلت انخراطا جسورا في أفق الحداثة الأدبية والإبداعية.

نجيب محفوظ عميد الرواية العربية

لو أردنا أن نخصص كل فصول هذه الأطروحة للحديث عن نجيب محفوظ لما استطعنا أن نوفيه حقه. فنجيب محفوظ هو عميد الرواية العربية بدون منازع وله يعود الفضل في إيصالها إلى مستوى العالمية خاصة بعد حصوله على جائزة نوبل سنة 1988.

بدأ نجيب محفوظ كتابة القصة في أواخر الثلاثينيات، بعدها انتقل إلى كتابة الرواية. وقد بدأ مشواره الإبداعي بالرواية التاريخية على غرار جورجي زيدان لكنه سرعان ما عزف عن هذا الاختيار وتوجه إلى الكتابة الواقعية جاعلا من الطبقات المتوسطة والفقيرة عالمه الأثير ومن القاهرة فضاءه المركزي والأساسي.

وتشكل "الثلاثية" بداية التحول المهم في مساره الإبداعي، فمن خلالها استطاع أن يعبر عن أهم التحولات التي عاشتها مصر منذ الانتداب البريطاني إلى مشاكل الاستقلال وبناء الدولة الحديثة. وقد ركز في تصويره لهذه التحولات على أسرة واحدة وهي أسرة عبد الجواد من خلال ثلاثة أجيال.

بعد ذلك كتب روايات واقعية كثيرة كـ"خان الخليلي" "القاهرة الجديدة" "زقاق المدق" "بداية ونهاية" وغيرها. ومن أهم ميزات نجيب محفوظ أنه لا يظل وفيا لنفس المواثيق الإبداعية، إذ نجده في كل مرحلة يجدد طرائق كتاباته وإبداعاته.

جاءت الثورة الناصرية سنة 1952 وانتظر نجيب محفوظ كثيرا حتى لا يشوش على أهدافها الوطنية، لكن حين تبين له أن هذه الثورة بدأت تتحول إلى نظام بيروقراطي لا يهتم بحقوق الأفراد بدأ يكتب بطريقة رمزية فلسفية. فكتب "ثرثرة فوق النيل" التي جرّت عليه مشاكل كثيرة كاد أن يتأذى منها من طرف رئيس المخابرات المصرية لولا تدخل جمال عبد الناصر شخصيا في هذا الأمر. كما

كتب في هذه المرحلة مجموعة من النصوص ذات أبعاد رمزية مثل السراب، الطريق، اللص والكلاب، الحرافيش وكذا أولاد حارتنا التي تعرض بسببها إلى اعتداء ظالم كاد يؤدي بحياته.

من خلال هذا الجرد البسيط لتجربة نجيب محفوظ في الكتابة يتضح أنه من الصعب حشر هذا الكاتب في خانة واحدة كالقول بأنه كاتب واقعي أو كاتب تقليدي أو غيرها من الكليشيات التي لا تتناسب مع عطاءات هذا الهرم في عالم الفن الروائي.

جيل نجيب محفوظ والكتابة الواقعية

لعل من أهم ما يميز الأربعينيات هو الصراع مع المستعمر والرغبة في التحرر وبناء الوحدة والديمقراطية واستعادة فلسطين، غير أن الأمور كانت تسير بشكل معاكس للطموحات والأحلام، إذ خرج الاستعمار وخلف وراءه حكاما ينوبون منابه في النهب والبطش وتحجيم الحريات وتكميمها، فضاعت فلسطين وضاعت أحلام الوحدة والاستقلال وظهرت طبقات جديدة واستفحل القمع. فكان طبيعيا أن تظهر الرواية بإيقاع جديد قادر على التقاط التحولات والتعبير عنها واحتضان أسئلة جديدة تنأى عن الأسئلة التي طرحتها المرحلة التأسيسية الموسومة بالصراع مع الاتجاهات الإحيائية الماضوية المتزمتة. غير أن التحولات المفاجئة التي عرفتها المنطقة ستعمل على خلق إيقاع آخر ومناخ جديد يتسم بالدينامية والحركية. إذ أن الثورة الناصرية شكلت ترجمة فعلية للعديد من الأحلام والآمال التي أحبطتها الاستقلالات الشكلية فتململت حركات التحرر الوطني العربية ونهضت من جديد مدعومة بالسياق العالمي المتسم ببروز حركة عدم الانحياز وظهور بلدان المنظومة الاشتراكية.

لقد ساهم هذا السياق في اندلاع الثورة الفلسطينية التي زادت الأوضاع حماسا وجعلت جميع الأحلام تبدو دانية القطوف. أما على مستوى الإبداع الروائي فقد تعددت الأسماء وتنوعت ولم تبق محصورة في مصر وحدها، بل إن مناطق أخرى من الوطن العربي بدأت تعرف تطورا على مستوى هذا الجنس الفني الذي يمتلك قدرة على التعبير تفوق باقي الفنون والخطابات الأخرى فظهرت عشرات الأسماء. فإلى جانب نجيب محفوظ الذي يعتبر سيد المرحلة ظهر حنا مينا، عبد الرحمن الشرقاوي، يحيى حقي، جبرا إبراهيم جبرا، عبد السلام العجيلي، سهيل إدريس، غائب طعمة فرمان، ليلى بعلبكي، غسان كنفاني، مطاع صفدي ... وغيرها من الأسماء التي ساهمت في إثراء الجنس الروائي ورفده بعناصر وإمكانات جمالية جديدة. إن أهم ما ميز الكتابة في هذه المرحلة

هو طابعها التشخيصي، فقد حاولت أغلب نصوص هذه المرحلة تشخيص الواقع العيني الملموس والتعبير عن تناقضاته وأزماته، كما استطاعت هذه النصوص أن ترتبط أشد الارتباط بأهم التيارات الفكرية التي كانت تمور بها الساحة الفكرية والسياسية خاصة التيار الماركسي والسارتري، فتحولت الرواية في هذه المرحلة إلى كاميرا ترينا مالا تلتقطه المقولات والمفاهيم، وتسمعنا ما يهمس به الفرد المأزوم في خلوته والمحبط في لحظات يأسه[1].

لم تهتم نصوص هذه المرحلة كثيرا بمسألة اللغة بقدر اهتمامها بتصوير الواقع وكشف تناقضاته وتشخيص أحلام الأبطال الإيجابيين الرافضين لما هو سائد، كما كثرت في هذه المرحلة رواية الأطروحة التي تقول عنها سوزان روبان سليمان: إنها نوع سلطوي: يستجيب لحاجيات اليقين والثبات والوحدة التي هي عنصر من عناصر النفس الإنسانية إنها تؤكد حقائق وقيم مطلقة. وإذا كانت تستصغر القارئ فإنها تمنحه، بالمقابل، عطفا أبويا[2].

رغم أن مقولة الالتزام قد ضيقت من آفاق التخييل وحاصرته إلا أن هذه المرحلة قد حققت عدة مكاسب على مستوى الجنس الروائي أهمها الكم الهائل الذي عرفته الساحة الإبداعية والذي ساهم في تغيير مفهوم الأدب نفسه وتطوير آليات التلقي بالإضافة على تجديد نظام اللغة وتطويره وجعله مسايرا للتحولات ومستجيبا للمستجدات.

مرحلة التجريب

لم يكن أحد يعتقد أن الحماس الذي فجرته الثورة الناصرية والثورة الفلسطينية والدينامية الشعبية التي نجمت عنهما ستنحسر وتنطفئ بذلك الشكل المفاجئ والدرامي كما وقع صبيحة 5 حزيران 1967. لقد شكلت هزيمة حزيران امتحانا حقيقيا لكل الشعارات والأحلام واليقينيات التي شكلت لازمة المرحلة. وقد دفعت هذه الهزيمة الجميع إلى مراجعة حساباته وتصوراته وبديهياته. لم تكن عملية المراجعة عملية سهلة خاصة وأنها كانت تمر في جو مشحون بالاتهامات والاتهامات المضادة، لكن ما كان يميز هذه المراجعة هو سيادة روح الشك والنسبية بدل الوثوقية والحماس العاطفي اللذين طبعت بهما المرحلة السابقة. ولأن الرواية كالفينيق أو كالعنقاء فقد كان طبيعيا أن تنهض من رمادها من جديد لتشهد وتعبر عن المرحلة بطرائق وأشكال أكثر جرأة وأكثر جذرية.

---

(1) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة 1996، ص. 22.

(2) Rubin (Susan Suleiman): Roman à Thèse ou l'autorité fictive – PUF – écriture 1983, p. 18.

فبرزت أسماء جديدة اختارت أن تعبر بطرائق مغايرة للواقعية الفجة المفقرة للواقع نفسه، فظهر صنع الله إبراهيم في عمله "تلك الرائحة" المستفز والجريء ليتلوه بأعمال ضخمة ومدهشة كـ"اللجنة" و"ذات". وظهر جمال الغيطاني، إدوار الخراط، بهاء طاهر، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، إبراهيم عبد المجيد، حيدر حيدر، حليم بركات، إميل حبيبي، غالب هلسا، هاني الراهب ... وعشرات الأسماء الأخرى المهمة التي لا يمكن ذكرها جميعا من مختلف الأقطار العربية بما فيها المغرب، الجزائر، السودان، الأردن، العراق .

لقد خاضت الرواية في هذه المرحلة مغامرة التجريب سواء تحت تأثير تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم أو بدافع التجديد والتحديث. كما كان تعقد الواقع وتشابكه هو الآخر يحرض على هذا النزوع ويشجعه إذ كيف يمكن لكاتب كإلياس خوري أن يكتب عن البطل الإشكالي في ظل واقع مزقته الحرب الأهلية .. ؟ لقد دأبت رواية هذه المرحلة على كسر خطية السرد والتعبير عن الذات واستيهامات اللاشعور وحرية الجسد وتحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم وتوسيع الواقع ليشمل الحلم والفانطستيك والأسطورة والشعر وأحلام اليقظة ... لكن أهم إضافة قدمتها رواية هذه المرحلة ولا زالت تقدمها هو تفجير اللغة وتجديدها بشكل مدهش لم يسبق له مثيل. لقد عبر إدوار الخراط عن الكتابة في هذه المرحلة والتي يسميها بالحساسية الجديدة قائلا: إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو آخر - قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان[1].

لقد جاءت بعض نصوص هذه المرحلة عبارة عن سمفونيات حقيقية لما تحتوي عليه من كثافة لغوية وتعدد في الأصوات والنغمات والإيقاعات كما هو الشأن بالنسبة "لرامة والتنين" و"الزمن الآخر" لإدوار الخراط وغيرها من النصوص التي عملت على شعرنة لغتها مكسرة الحدود بين الشعر والرواية وغيرها من الأجناس. إن خصوصية هذا الجيل هي أنه يكتب تحت تأثير وعي نظري ما فتئ يتنامى ويتطور، فذيوع وانتشار الرواية المتعددة اللغات، مثلا، في هذه المرحلة يعود إلى تأثير أفكار باختين وغيره من المنظرين الذين أثاروا أهمية هذا النوع من الكتابة. كما أن الوعي بأهمية اللغة غدا سؤالا مؤرقا للجميع إلى درجة أن الكثير من الندوات عقدت حول هذا الإشكال.

يقول أحد المهمومين بقضية اللغة: "ولعل من أخص خصائص أدبنا "مسألة اللغة" أزعم أن للغة دورا يختلف قليلا عما للغة في معظم الآداب الأخرى. للغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه

---

(1) إدوار الخراط: الكرمل، العدد 14/ 1984، عدد خاص بالحساسية الجديدة في مصر، ص. 6 ـ 7.

سطوة 'المطلق'. اللغة تصور في كثير من الأحيان كأنها هي نفسها 'المطلق' أو هي تجل من تجليات 'المطلق'. وليست هذه القضية جديدة على أية حال، إن لها تاريخا حافلا في ثقافتنا. للغة عندنا قداسة ومهابة، وقدم جلل، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون تجربة معاشة، خبرة إنسانية، أيضا، وليست إلهية فقط، شيئا دائم الحداثة على عراقته'[1].

فاللغة مثلها مثل الكائن الحي تنمو وتتطور وقد تنحسر وتذبل وقد تموت لهذا ينبغي الاهتمام بها وضخها دوما بدماء التجديد والحياة. تتوفر اللغة العربية على إمكانات هائلة للتطور، فالعاميات المنتشرة في مختلف الأقطار العربية تشكل مصدر غنى لا يعوض وما استثمار الروائيين لمختلف هذه العاميات ليعدّ دليلا على هذه الرغبة في تنويع الأصوات وتعديدها وإعطاء الكلمة للأصوات المنبوذة والمهمشة والمنسية كي تعبر عن آلامها وآمالها. لقد ساهمت الرواية في اكتشاف التعدد والغنى الفادح الذي يميز اللغة العربية كما ساهمت أيضا في تعميق هذا التعدد وتجذيره عبر تجريب عدة طرائق وأشكال تلغي الفواصل بين العامية/ العاميات والفصحى بشكل راق يسهم في إغناء وإثراء النص الروائي. وقد ساهم الشعر العربي بدوره في تجديد اللغة العربية خاصة التجارب الشعرية الحديثة التي تجاوزت شعر التفعيلة واختارت الكتابة المتحررة من القيود والإرغامات وتعتبر تجربة أدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وغيرهم تجارب رائدة في هذا المجال.

ولا يمكن الحديث عن اللغة دون الحديث عن أهمية الترجمة والتفاعل الثقافي والحضاري في تطوير إمكانات اللغة وتجديدها. إن الترجمة ترغم اللغة على التحول والتكيف مع المستجدات، لهذا يمكن القول إن الترجمات العربية سواء لنصوص إبداعية أو لأعمال نظرية قد ساهمت بشكل كبير في جعل اللغة العربية قادرة على معايشة التحولات ومواكبتها، يقول كمال أبو ديب في المقدمة التي خص بها كتاب الاستشراق لإدوار سعيد: 'لعملية الترجمة في تصوري بعدان اثنان: تمثل النص المترجم تمثلا مدركا لخصائصه البنيوية الكلية وتمثيله في لغة قادرة على تجسيد هذه الخصائص إلى أقصى درجات التجسيد المتاحة'[2].

إن عملية الترجمة عملية مهمة سواء في تطوير اللغة أو الثقافة أو الفكر أو الحضارة بشكل عام. إن لها دورا أساسيا في عملية التنمية والتقدم لهذا فإن المغالاة في الدعوة لعملية التعريب الكلية والانعزالية تحت وهم الحفاظ عن الهوية وصون أصالتها ليس من شأنه إلا إفقار هذه الهوية

---

(1) إدوار الخراط، أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي 1995، ص. 9.

(2) إدوار سعيد: الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية 1981، ص. 10.

وإضعافها لأن الهوية ليست مسألة ثابتة ونهائية، بل هي شيء متغير ومتطور ومتعدد العناصر. لهذا فإن الذات كلما امتحت من ثقافة الآخر وعملت على تأصيلها وتبيئتها داخل محيطها، كلما ساهمت في إغناء هويتها وإخصابها وتعديد عناصرها، وكلما ساهمت أيضا في تطوير لغتها وتفعيل عناصرها. إن العلاقة بين اللغة والحضارة علاقة وثيقة وجدلية فإذا كان التطور الحضاري يؤدي إلى تطور اللغة فإن العكس هو الآخر صحيح إذ أن تطور اللغة يؤثر على التطور الحضاري وقد يكون من نافل القول أن يقال: إن تطور اللغة مشروط بتطور الحضارة لكن ما قد يكون أقل بديهية هو عكس هذه المقولة، والقول إن تطور الحضارة مشروط، أولا، بثورة لغوية، بتفجير للبعد اللغوي لعملية التغيير والتطور الثقافية - الحضارية[1].

غير أن العودة إلى جيل الستينيات، وجيل السبعينيات من بعد، لا تعني التسليم بخروج هذا الجيل من رحم الغيب. وكونه نبتا شيطانيا حقق قطيعة مع الأجيال التي سبقته إلى الوجود والكتابة. بل هو استمرار نوعي لما راكمته الأجيال السابقة من أعمال لا يمكن إنكار قيمتها، ويقول فخري صالح: بأن ما يجعل نصا روائيا ما قابلا للاندراج في إطار الرواية العربية الجديدة ليس استخدامه تقنيات سردية جديدة فقط، بل رؤيته للعالم التي تحدد طريقة استخدام التقنيات السردية وإمكانيات الإفادة منها[2].

الرواية العربية في نهاية القرن العشرين

لقد فقد المشهد الروائي، في العقد الأخير من الألفية الفائتة والسنوات الأولى من هذا العقد، عددا من أبرز الروائيين العرب أمثال: الطيب صالح، عبد الرحمن منيف، جبرا إبراهيم جبرا، غالب هلسا، غائب طعمه فرمان، هاني الراهب، محمد زفزاف، محمد شكري، الطاهر وطار وآخرين. ولكن في المقابل ظهرت أسماء جديدة. واستمرت أغلب الأسماء القديمة في الكتابة والإبداع الشيء الذي مكن فن الرواية من تجديد أساليبه وتقنياته وطرائقه.

ظهرت أسماء جديدة قدمت إضافات جمالية وإبداعية للفن الروائي مثل منتصر القفاش، محمود الورداني، علاء الأسواني، يوسف زيدان وغيرهم كثير. وتكمن ميزة المرحلة في كون هذا

(1) إدوار سعيد: الاستشراق، مرجع مذكور، ص. 9 ـ 10.

(2) فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، الطبعة الأولى 2010، ص. 22.

الفن لم يبق حبيس بلدان بعينها كمصر فقط، بل ظهرت أسماء وازنة ومهمة في أغلب الأقطار العربية بما فيها المغرب والجزائر وليبيا وتونس ودول الخليج والأردن وباقي الأقطار العربية.

كما أصبح للصوت النسوي حضورا بارزا بعد أن كان شبه مهمش في هذا المجال. فإلى جانب أسماء الرائدات الأوائل في الفن الروائي أمثال ليلى بعلبكي، وغادة السمان وسحر خليفة وليانة بدر وغيرهن ظهرت أسماء جديدة مثل: آسية عبود، فيروز التميمي، ميرام الطحاوي، نجوى شعبان، أحلام مستغانم، فتيحة مرشد وغيرهن من الأصوات الإبداعية التي فسحت المجال لصوت المرأة للتعبير عن نفسها بكل جرأة ضدا على القيم البطريركية الخانقة.

إن ميزة التجارب الإبداعية الجديدة هو تمردها الدائم على الثابت والمستقر من القيم والتقاليد الجمالية التي ما إن كانت تذعن لها لوقت حتى كانت تتمرد عليها وتبتكر بدائلها، وذلك عن طريق تجريب أشكال جديدة بشكل مستمر.

وقد عززت نتاجات التسعينات وكذا إنتاجات بداية القرن 21 الثقة بمستقبل الإبداع الروائي العربي. وذلك عن طريق تجديد الواقعية ومناوئة المقدس والتقاط المستجدات المتسارعة.

لقد فتح الجيل الجديد من الكتاب عيونه على واقع عربي مزري ينخره الفساد وتفشت فيه العطالة والأمية، وتنامت فيه الحركات الدينية التكفيرية التي ضيقت من مجال الحرية. فتفاقم الإحساس بالضياع حتى أضحى حلم أغلب الشباب العربي هو الهجرة خارج أوطانهم. وقد كان لزاما على الرواية أن تواكب هذه المستجدات وأن تلتقط هذه التناقضات.

وقد وصلت الرواية العربية اليوم إلى مستوى يبعث نسبيا، على الاطمئنان سواء على المستوى الكمي أو المستوى الكيفي. يقول صبري حافظ "والتعددية هي إحدى الأجوبة التي تطرحها الكتابة الجديدة على الواقع المتأزم، الذي وجدت فيه الكتابة السردية نفسها إزاء متغيرات الواقع الصادمة، خاصة وأن هذه التعددية تتيح للمهمشين الذين عانوا من قبل الإهمال وضعا مأساويا لذلك الوضع الذي سيتأثر به من هم في الصدارة ومركز الاهتمام"[1].

كما فرضت الصيغ والطرائق الجديدة المستحدثة من طرف الأجيال الشابة على القارئ ضرورة تجديد سنن وآليات تلقيه للنصوص الإبداعية لأن الآليات القديمة لم تعد قادرة على مواكبة الأشكال الجديدة التي أضحت أوراشا مفتوحة أمام إمكانيات التجريب والتجديد المستمرتين.

---

(1) صبري حافظ: الرواية العربية في نهاية القرن ـ عمل جماعي ـ منشورات وزارة الثقافة 2003، الرباط، ص. 51.

ويتضح من خلال هذا العرض المبسط لتطور فن الرواية في العالم العربي، أن هذا الفن ربح رهانات جمالية وإبداعية كثيرة، لكن أكبر وأهم رهان ربحه الفن الروائي في نظري، هو تخليص اللغة من قداستها وتحويلها إلى أداة دنيوية ترتبط باليومي والآني والمتغير الذي يناقض الثبات والأحادية.

البـــاب الأول

مداخل نظرية

الفصـــل الأول

الشعرية التاريخية أو المقاربة الباختينية

على الرغم من قدم تاريخ الرواية، فإن هذا الجنس "الهامشي" لم يدخل حلبة النقد والتنظير إلا متأخرا أي بعد أن انتبه بعض الدارسين إلى الخانة الفارغة التي خلفها شراح أرسطو، وتعتبر حركة الرومانسيين من أهم الحركات الفكرية التي انتبهت لخصوصية هذا الجنس وتميزه عن باقي الأجناس المعترف بها: الملحمة الدراما - الشعر...

وإذا كانت جهود الرومانسيين الألمان تندرج ضمن اللحظات النقدية التأسيسية إلا انه لا ينبغي التقليل من قيمتها المعرفية والعلمية خاصة إذا قرأناها في سياقها التاريخي والثقافي.

بعد هذه المساهمات التأسيسية التي دشنها كل من الرومانسيين وبعض الفلاسفة النقاد أمثال كانط، جاءت ملاحظات هيجل النوعية والمتميزة التي سجلها في موسوعته المعروفة ب "الجماليات".

رغم قلة الملاحظات التي قدمها هيجل حول "الجنس الروائي" إلا أنها ستظل هي المنبع الذي سينهل منه كل من لوكاتش ، كولدمان، زيما، ادورنو ... وغيرهم من الفلاسفة والنقاد.

يعتبر هيجل أول من ربط الجنس الروائي بالنظام البورجوازي ، فالرواية، في نظره، باعتبارها "ملحمة بورجوازية" جاءت لتعبر عن واقع جديد فقدت فيه "الكلية" انسجامها واتساقها وغدا الفرد يعيش تناقضا حادا بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين العالم المحيط به من جهة ثانية. فإذا كانت الملحمة، بحكم انبثاقها عن كلية متناغمة وموحدة، تعبر عن "شعرية القلب" فإن الرواية على عكس ذلك، وبحكم زمنها المتناقض والمتلبس فقد جاءت لتعبر عن "نثرية العلائق الاجتماعية".

لقد عرف هيجل وظيفة الفن بواسطة معايير فلسفية خاصة بجدليته، فهو يرى أن الفن مثله مثل الفلسفة يضطلع بوظيفة معرفية يجب أن يحقق فهما أفضل للواقع والفن مثله مثل الفلسفة يجب عليه أن يبحث عن الجوهر الكامن وراء الأعراض، والعمل الفني الناجح، في نظره، هو الذي يظهر قانونا عاما في ظاهرة معينة: في صفة أو في فعل أو في موقف، وفي ذلك الحين يصبح القانون العام - المفهومي قابلا للفهم. ويطالب هيجل في المجال الفني، بالجمع بين العام والعقلي من جانب والشعور من جانب آخر، فهو يؤمن بأن الفن ينتمي لمجال آخر مخالف للتفكير الفلسفي يقول: "المجال الفني،

بالفعل، يخاطب الحواس، الإحساس، الحدس، الخيال، وما إلى ذلك، إنه جزء من مجال آخر غير الفكر"[1]. فعلى الرغم، إذن، من انتماء الفن والفلسفة إلى مجالات مختلفة إلا أنهما يضطلعان بوظيفة متشابهة وهي الوظيفة المعرفية إلا أن كل طرف يعرض هذه الوظيفة وفق أدواته وأساليبه. ويؤكد هيجل أيضا، بأنه لا يمكن فهم الواقع إلا ككل متسق، أي ككلية دالة. والفكر الذي لا يفهم العالم الموضوعي ككلية ويعزل الظواهر الفردية بعضها عن بعض يظل فكرا تجريديا، يقول، "الحقيقة تكمن في الكلية ولكن الكلية ليست إلا الجوهر الذي يتحقق في الصيرورة، وحدها الفلسفة، التي تفهم الكائن ككل بإمكانها وحدها أن تفهم، بشكل ملموس، الجوهر المختفي وراء الأعراض (الظواهر)"[2]. ستشكل هذه الأفكار القليلة والغنية لهيجل مصدرا لا محيد عنه للعديد من النقاد والفلاسفة الذين جاءوا بعده.

يعتبر لوكاتش استمرارا فلسفيا وجماليا للتراث الهيجيلي خاصة في مرحلته الفكرية الأولى أي قبل أن يعتنق الفكر الماركسي ويتحول إلى مجال آخر هو مجال التفكير السياسي الذي سيتبدى في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي". إن أهم مساهمة قدمها لوكاتش في مرحلته الفكرية الأولى هي كتاب "نظرية الرواية" والفكرة الأساسية لهذا الكتاب هي الافتراض الهيجيلي باختفاء الوحدة القديمة (الإغريقية) بين الوعي والعالم، بين الذات والموضوع في المجتمع البورجوازي الحديث، فإذا كانت هذه الوحدة تظهر وتتبدى في الملاحم الإغريقية القديمة فإن الرواية الحديثة تتسم بالانفصام بين الإنسان والعالم، بمعنى أنه إذا كانت الملحمة تعكس شمولية الحياة فإن الرواية الحديثة تتسم بالانفصام بين الإنسان والعالم ، بمعنى أنه إذا كانت الملحمة تعكس شمولية الحياة فإن الرواية "هذه الملحمة البورجوازية" تظهر الفجوة بين الفرد والعالم وتعبر عن واقع غدا نثريا. من هنا يغدو بحث البطل الروائي بحثا عن المعنى الملحمي المفقود "إن الرواية ملحمة عالم بدون آلهة وأن نفسية البطل الروائي شيطانية وأن موضوعية الرواية تكمن في الاستنتاج القوي والناضج بأن المعنى لن يتمكن أبدا من الغوص في الواقع وأنه على الرغم من ذلك فبدونه يستسلم الواقع للعدم واللاجوهر"[3] لم يكتف لوكاتش في كتابه هذا بتقديم نظرية للرواية بل أنه عمل على تشييد نمذجة للجنس الروائي سيميز من خلالها بين ثلاث مراحل أساسية:

---

(1) Pierre V.Zima: Manuel de sociocritique - Picard - 1985 - P 34.
(2) Pierre Zima: Ibid P 33.
(3) Pierre Zima: Ibid P 98.

1. رواية "المثالية المجردة" وقد مثل لهذه المرحلة برواية "دون كيشوط" لسيرفانتيس و"الأحمر والأسود" لستاندال.
2. الرواية السيكولوجية المخيبة للأمل وقد مثل لها برواية "التربية العاطفية" لفلوبير.
3. رواية التعلم الذاتي وتمثلها بعض نصوص غوته كـ"آلام فرتر"

فنظرا لكون نمذجة لوكاتش قد صيغت تحت إسار التفكير المثالي الهيجيلي وفي أجواء نفسية تتسم بالإحباط والخوف من نتائج الحرب العالمية الأولى فقد جاءت مشوبة بعدة شوائب قللت من قيمتها ومن موضوعيتها، وهذا الحكم لا ينسحب على نمذجيته فحسب بل يمكن تعميمه على نظريته للرواية بشكل عام، خاصة وأن هذه النظرية تعاملت مع نموذج معياري واحد هو الرواية الواقعية، ولم تتسع لمختلف الأنماط والأشكال الروائية لهذا نتفق مع بيير زيما حين يقول "لم يكن عبثا عتاب بريخت وبلوخ وغيرهما على لوكاتش بأنه خصص بشكل مثالي ودوغمائي بعض الأشكال الأسلوبية للماضي، وبالتالي لم يتمكن من فهم التطورات الحديثة وخاصة الطليعية التعبيرية أو السوريالية"[1].

لم يستطع كولدمان نفسه التحلل من هذا السياق الذي سطره هيجل سلفا. ينطلق كولدمان من فكرة أساسية مفادها أن الظواهر الفردية لا يمكن فهمها بشكل ملموس إلا في إطار تجانس كلي. فقد درس في كتابه "الإله الخفي" أفكار باسكال وأكد أن هذا الأخير يعبر عن إشكالية فلسفية عامة وعن رؤية أحادية للعالم هي الرؤية المأساوية، من هنا يرى أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها بشكل أحادي المعنى إلى أنساق فلسفية يقول: "إن العمل الفني هو عالم كلي وهذا العالم الكلي الذي يقيم ويتخذ موقعا، ويصف ويؤكد وجود بعض الأشياء يلازمه عند ترجمته نسق فلسفي"[2]. ويؤكد أن تعدد معاني النص Polysémie ليست إلا مسألة ظاهرية وأنه في الواقع كل إنتاج أدبي يمكن تعريفه بواسطة معادل مفهومي. فالفن يعبر عن وعي جماعة اجتماعية "رؤية للعالم" والأعمال العظيمة هي التي تعبر باتساقها عن رؤية للعالم وعن أقصى الوعي الممكن (الجوهر عن هيجل) لجماعة ما. ويقدم غولدمان نمذجة لتطور الرواية في علاقتها بمصير الفرد والفردية في المجتمع الرأسمالي ويميز بين ثلاثة مراحل في تطور الرأسمالية تقابلها ثلاثة مراحل في تطور الجنس الروائي:

(1) Pierre Zima: Ibid P 36.
(2) Pierre Zima: Ibid p 37.

1. الرأسمالية الليبرالية المتميزة بازدهار الفردية المبنية على مبدأ الحرية الاقتصادية والمبادرة الفردية [رواية الفرد الإشكالي: فلوبير - ستاندال - غوته - بلزاك ...].
2. ظهور رأسمالية الإحتكارات (نهاية ق 19 وبداية ق 20) الذي أدى إلى إزالة أية أهمية جوهرية للفرد وللحياة الفردية داخل البنى الاقتصادية وبالتالي داخل مجمل الحياة الاجتماعية [تذويب البطل الإشكالي: جويس - بروست - مالرو - ساروت ...]
3. تطور أنظمة تدخل الدولة وآليات التنظيم الذاتي التي تؤدي إلى إزالة أية مبادرة فردية أو جماعية، ظهور الرأسمالية الاحتكارية للدولة [اختفاء البطل وتشييئه: الرواية الجديدة مع غرييه]

يتضح، إذن، من خلال هذا التقديم المبتسر لأفكار كل من هيجل - لوكاتش وغولدمان انتماء هذا الثالوث لنفس المجال المعرفي وهو مجال التفكير الفلسفي من هنا جاءت أفكارهم متشابهة وتشرح بعضها البعض بحيث يمكن ضبطها وحصرها في الأفكار التالية:

- حصر ظهور ونشأة الجنس الروائي بظهور النظام البورجوازي.
- مقابلة الرواية بالملحمة ومقابلة الزمن البورجوازي بالزمن الإغريقي.
- مماثلة الفن بالفلسفة.
- رفض تعدد معاني النص والاهتمام بـ"الكلية/ الجوهر/رؤية العالم".
- الربط الآلي بين الرواية والواقع.

على الرغم من أهمية الجهود النظرية التي قدمها كل من هيجل ولوكاتش وغولدمان للفن الروائي إلا أن هذه الجهود ظلت في حاجة إلى مناقشة وتطور من أجل تخليصها من تجريديتها ومثاليتها والإنصات للفن الروائي في تعدديته وانفتاحه، وقد قامت مدرسة "فرانكفورت" بجزء من هذا الدور خاصة على يد أدورنو وهوركهايمر، أما الناقد الروسي ميخائيل باختين فقد حقق قطيعة معرفية من خلال صياغته الجديدة والمغايرة لنظرية الرواية.

نظرية الرواية عند باختين

لقد ظهر باختين في سياق ثقافي وسياسي يتسم بالجمود والتحجر بسبب الحكم الستاليني الذي لم يكن يتسع إلا للتيارات الدعائية والتبشيرية كالتيار الإيديولوجي الجدانوفي الذي كان مهيمنا على الساحة النقدية والثقافية بالاتحاد السوفياتي، وفي مقابل هذا التيار كان هناك تيار شكلاني يبحث لنفسه عن فسحة للتعبير والانوجاد غير أن قساوة القمع جعلته ينحسر ويختفي مخلفا وراءه تقاليد نقدية مهمة. وقد كان لزاما على باختين قبل شروعه في تشييد مشروعه النظري في نقد ونقض هذه التيارات مجتمعة وتأسيس تصور جديد.

باختين والاتجاه الإيديولوجي

لقد شكل الأدب والفن بشكل عام مادة للتحليل الإيديولوجي المضموني المجرد، الشيء الذي أبعد هذا التحليل عن المعالجة الموضوعية والملموسة للخصوصيات التي تميز مختلف الأجناس الأدبية . ويرجع الخطأ الأكثر تكرارا عند الإيديولوجيين – حسب باختين – إلى استخراج عنصر من العمل الأدبي ومقابلته مباشرة بما يشبهه في الحياة الاجتماعية بدون الاهتمام بالعلاقات التي تقام بين هذا العنصر وباقي المكونات الأخرى للعمل الأدبي. أما باختين فإنه، على عكس ذلك، يرى أنه لا يمكن أن نحذف أية حلقة من هذه السلسلة المستمرة التي يشكلها مفهوم الظاهرة الإيديولوجية، ولا يمكن أن نتوقف عند حلقة بدون أن نمر إلى الأخرى، بل إنه من غير المقبول أن ندرس العمل الأدبي مباشرة كعنصر للوسط الاجتماعي . يقول صاحبا "نظرية الأدب" عن النقد الإيديولوجي أو الماركسي: "فالنقاد الماركسيون لا يقتصرون فقط على دراسة هذه الصلات بين الأدب والمجتمع – وإنما لديهم أيضا مفهومهم الواضح المحدد لما ينبغي أن تكون عليه هذه الصلات سواء في مجتمعنا الراهن أوفي مجتمع المستقبل "الخالي من الطبقات" وهم يمارسون نقدا تقييميا تقويميا يقوم على معايير غير أدبية، سياسية وخلقية. وهم لا يتحدثون إلينا فقط بما كانت وبما هي عليه الصلات والمضامين الاجتماعية في عمل الكاتب، إنما بما ينبغي ويتوجب أن تكون عليه، إنهم ليسوا

دارسين للأدب والمجتمع فقط بل هم أنبياء المستقبل، والمبشرون به والمنذرون من أجله، ويصعب عليهم الفصل بين هذه الوظائف"[1]

لقد استطاع باختين التخلص من التحليل الايديولوجي المضموني الصرف راسما لنفسه أفقا نقديا مغايرا يعتبر الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية"[2]. وقد كلفه هذا الاختيار المخالف للإتجاه الرسمي السائد الكثير من المعاناة الشيء الذي كان يدفعه إلى نشر بعض المقالات والكتب تحت أسماء مستعارة، وقد وصلت هذه المعاناة قمتها حين رفضت أطروحته الجامعية القيمة التي أنجزها حول رابليه.

باختين والأسلوبية التقليدية

إلى جانب النقد الإيديولوجي الذي كان مهيمنا على الساحة النقدية في روسيا برزت اتجاهات شكلية كان هدفها هو تخليص الأدب من الخلفيات السياسية التي تتحكم في صياغته وتوجيهه ودراسته دراسة شكلية ومستقلة لهذا نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين أدبيين: 1) حلقة موسكو اللسانية (التي تكونت سنة 1915) ويطلق عليها اسم MLK وكان عنصرها البارز هو ياكبسون الذي كان إذ ذاك مهتما بالأثنوغرافيا السلافية وفلسفة اللغة. 2) حلقة سان بترسبورغ (لينتكراد) ويطلق عليها اسم OPIAZ، والتي كان معظم أعضائها من طلبة الجامعة . على أنه كان هناك عنصران مشتركان يجمعان بين أفراد الحلقتين هما: الاهتمام باللسانيات والحماسة للشعر الجديد، خصوصا الشعر المستقبلي"[3]. وقد برز هذا الاتجاه الشكلاني كتعبير عن أزمة منهجية كان يعيشها الأدب الروسي وخاصة منه الدراسات النقدية بسبب هيمنة الدراسات الإيديولوجية التي جعلت من العلاقة السببية بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة ومن بين أهم الأهداف التي تحكمت في مسار هذا الاتجاه الشكلاني هو ما لخصه ياكبسون قائلا بأن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية، وبذلك حصر الشكلانيون اهتمامهم في نطاق النص ولاشيء

---

(1) رينيه ويليك، اوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر1978 ص 98.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر ط . 1، 1987، ص. 35.

(3) ابراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ لبنان، ط. 1، 1982، ص. 10.

غير النص، من هنا سيرفضون ثنائية الشكل والمضمون معتقدين أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله.

وقد حاول باختين التصدي لمختلف التيارات الشكلية سواء منها الموجودة في روسيا أو الوافدة من الخارج لأنها تقوم على فلسفة وصفية للفن، متجاهلة حياة اللفظة خارج معمل الفنان. وقد أطر مختلف هذه الاتجاهات ضمن اتجاهين أساسيين: الذاتية المثالية في اللسانيات والموضوعاتية المجردة، وقد خصص في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة حيزا كبيرا لنقض أطروحة هذين الاتجاهين . يركز الاتجاه الأول (الذاتية المثالية) اهتمامه على فعل الكلام، والإبداع الفردي كأساس للسان. فنفسية الفرد هي نبع اللسان ومصدره. وما قوانين الإبداع اللسني في جوهرها سوى قوانين فردية نفسي-ة، ويحصر باختين المواقف الأساسية للاتجاه الأول في الاقتراحات الأربعة التالية:

1. اللسان نشاط، سيرورة بناء إبداعية متواصلة (طاقة فاعلة) تتجسد في شكل أفعال الكلام الفردية.
2. إن قوانين الإبداع اللغوي في جوهرها قوانين فردية – نفسانية.
3. الإبداع اللسني إبداع معقلن مشابه للإبداع الفني.
4. تبدو اللغة، باعتبارها إنتاجا ناجزا (ergon) ونظاما قارا (المعجم، النحو، وعلم الأصوات) مستودعا جامدا، مثل حمأة الإبداع اللسني المتجمدة، التي أنشأها اللسنيون بكيفية مجردة. بهدف التحصيل العملي عليها كأداة جاهزة للاستعمال[1] ويرى باختين أن نظرية التعبير عند هذا الاتجاه هي نظرية خاطئة جذريا لأن النشاط الذهني، أي المحتوى الذي يجب التعبير عنه، وتحققه الموضوعي قد أنشئا عن مادة واحدة، لأنه لا يوجد نشاط ذهني بدون تعبير دلائلي، من هنا ينبغي إلغاء التمييز الكيفي بين المحتوى الداخلي والتعبير الخارجي دفعة واحدة فليس النشاط الذهني هو الذي ينظم التعبير، بل على العكس من ذلك أن التعبير هو الذي ينظم النشاط الذهني، يقولبه ويصوغه ويحدد اتجاهه.

(1) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط. 1، 1986، ص. 66-67.

أما الاتجاه الثاني (الموضوعاتية المجردة) فيؤكد ممثلوا هذا الاتجاه باستمرار،على أن النظام اللسني يكون واقعة موضوعية خارجة عن الوعي الفردي، وعلى أنه مستقل عنه ويؤكد هذا التأكيد أحد مواقفهم الأساسية[1] وقد حصر باختين آراء هذا الإتجاه في الاقتراحات التالية:

1. اللسان نظام ثابت وغير متحرك من الأشكال اللسنية الخاضعة لمعيار يتسلمه الوعي الفردي، كما هو بكيفية إجبارية.
2. إن قوانين اللسان في جوهرها، قوانين لسنية من نوع خاص تقيم روابط بين الأدلة اللسنية داخل نظام مغلق وتكتسي صبغة الموضوعية بالنسبة لكل وعي ذاتي.
3. لا علاقة للروابط اللسنية الخاصة بالقيم الإيديولوجية (فنية، معرفية، أو اخرى) كما لا يوجد أي حافز ايديولوجي في أساس الوقائع اللسنية. ليس بين الكلمة ومعناها علاقة طبيعية ومفهومة يدركها الوعي، كما لا توجد أي علاقة فنية بينهما.
4. ليست أفعال الكلام الفردية، حسب وجهة نظر اللسان، سوى انحرافات أو تنويعات عارضة بل مجرد تشويهات لصيغ معقدة. ويرى باختين أن هذا الاتجاه فهم سلبا وجهة نظر الوعي الذاتي للمتكلم، لأن الوعي الذاتي للمتكلم لا يستعمل اللسان كنظام من الصيغ المعقدة، بل إن هذا النظام اللسني نتاج لتفكير في اللسان، ولا ينبثق هذا التفكير، قطعا عن وعي متكلم لسان معين بل إن المتكلم يأخد بعين الاعتبار وجهة نظر السامع الذي يفك الشفرة الملقاة إليه "الواقع أن الصيغة اللسنية (...) تمنح نفسها دائما للمتكلمين وهي واردة في سياق أقوال محددة، الشيء الذي سيتتبع ، دوما، سياقا ايديولوجيا معينا. والحقيقة أن ما نطقه وما نسمعه ليس بكلمات ولكنه حقائق أو أكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، مهمة أو مبتذلة، مفرحة أو محزنة إلخ ... فالكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى ايديولوجي أو وقائعي"[2]. إن هذين المذهبين وإن بدوا لنا متعارضين في الظاهر، فإنهما يقتسمان اقتراحا مشتركا مفاده أن الملفوظ هو ظاهرة فردية وليست اجتماعية. هكذا استطاع باختين أن يؤسس فهما جديدا لفلسفة اللغة لا تفصل بين اللسان ومحتواه الإيديولوجي، الشيء الذي يدفعنا للقول مع تودوروف بأن باختين هو أكثر شكلانية من الشكلانيين أنفسهم، إذا ما أعطينا من جديد

(1) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، م. م، ص. 87.

(2) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة (مرجع مذكور) ص 93.

"الشكل" معناه الكامل كتفاعل ووحدة مختلف عناصر العمل، وهذا المعنى الآخر هو مايحاول باختين أن يستعيده بإدخاله هذه المترادفات القيمة من "معمارية" و"بناء"[1].

باختين والإتجاه النفسي

لقد خصص باختين كتابا كاملا للرد على مختلف الاتجاهات النفسية وهو كتاب الفرويدية FREUDISME وبما أن النظرة الفرويدية للغة تأتي من تصور فرويد للإنسان باعتباره، كائنا تحركه، بشكل آلي، قوى غريزية لا تستهدف إلا الإشباع وتخفيف التوتر. من هنا ربط فرويد بين لا اجتماعية الإنسان بلا اجتماعية غرائزه. فالإنسان وفق هذا التصور كائن منعزل ميال إلى الاكتفاء بذاته وذوميول نرجسية عميقة. وهذه الفلسفة في نظر باختين فلسفة بيولوجية عضوية تعزل الإنسان الفرد عن علاقاته الاجتماعية "ومن خلال هذه الفلسفة البيولوجية الراهنة، تمثل الفرويدية متحولا أصيلا، يعبر فيه بشكل أكثر وضوحا وأكثر استهدافا عن هذا التوجه الكامن في التخلي عن عالم التاريخ والاجتماع لصالح الدفء الساحر للاكتفاء الذاتي العضوي منه والمعيش"[2].

من هنا يرى باختين أن إنسان النظرية الفرويدية هو إنسان خارج التاريخ لأن ولوج التاريخ لا تكفيه الولادة العضوية كما هو الشأن بالنسبة للحيوانات فحسب، بل إن ذلك يستدعي ولادة ثانية هي الولادة الاجتماعية. فجوهر الإنسان، في نظر باختين، يكمن في مجموع علاقاته الاجتماعية. من هنا نلاحظ المفارقة العميقة بين نظرة "فرويد" للإنسان وهي نظرة تصر على انعزاليته، ونظرة باختين الذي ينطلق من أساس ماركسي، ويقر باجتماعية الإنسان وبعدم انعزاله، باعتبار أن التوجه نحو الآخر يعد شيئا طبيعيا في حياة الإنسان من جهة، ومن جهة أخرى يعتبر أن اللغة هي اجتماعية حتى ولو كانت هذه اللغة صادرة عن منطقة اللاوعي، فدلالة الكلمة وفهم هذه الدلالة من طرف الآخر تخرج عن حدود الجانب الفيزيولوجي المعزول وتقترح تفاعل أعضاء عدة، فالإنسان لا يصبح واعيا بذاته ومنتجا ثقافيا إلا إذا كان منتميا إلى مجتمع معين وإلى طبقة معينة.

---

(1) تزفطان تودوروف: نقد النقد ترجمة سامي سويدان مراجعة د. ليلان سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ط. 1، 1986، ص 75.

(2) M BAKHTINE - Ecrit sur FREUDISME. Texte traduit du Russe par Guy Verret l'AGE d 'HOMME - 1981 P 84.

لقد استطاع باختين أن يقف عند هفوات كل من الاتجاه الشكلي والإيديولوجي والنفسي مؤسسا لنفسه تصورا نقديا جديدا توجهه فكرة التخلص من القطيعة القائمة بين شكلانية مجردة وايديولوجية ليست أقل تجريدا، وكلاهما طريقتان مكرستان في دراسة الفن الأدبي[1].

جذور الرواية عند باختين

لقد حقق باختين انزياحا جذريا عن المنظرين الذين ربطوا بين الرواية والطبقة البورجوازية إذ أن بحثه قاده لاكتشاف جذور الجنس الروائي في أحضان الثقافات الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال - الحوارات السقراطية - الهجاءات المنيبية)، فهو يربط نشأة الرواية بتفسخ اللغة الثقافية الأم اليونانية أو اللاتينية إلى لغات ولهجات شعبية وهذا ما تم في العصر الهلنستي والعصر الروماني وفجر النهضة الأوربية التي نشأت فيها اللغات الأوربية القومية الأولى وهذا التصور قريب الصلة بطرح المفكر الإيطالي غرامشي الذي يرى أن ظهور الرواية ارتبط بظهور القوى الديمقراطية الشعبية والوطنية في كل أوروبا. هذه القوى التي تمثلها فئات دنيا وجدت في الرواية شكلها التعبيري الأنسب. والرواية، في نظر باختين هي النوع الأدبي الوحيد الذي لايزال في طور التكوين والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد في مقابل أنواع مكتملة كالملحمة والمأساة. والرواية تسخر من بقية الأنواع (وبالتحديد تسخر من هذه الأنواع كأنواع) وتفضح الطابع المصطنع لأشكالها ولغتها وتقصي بعض الأنواع، وتدخل أنواعا أخرى في تركيبها الخاص بعد إعطائها معنى آخر ولهجة أخرى[2] وقد حاول باختين في كتابه الرواية والملحمة أن يقيم تمييزا بين الرواية والملحمة وقد خلص إلى أن الجنس الملحمي يتميز بثلاث خصائص:

1. إن الماضي القومي البطولي يكون بمثابة موضوع الملحمة، وهذا ما أطلق عليه غوته وشيلر تسمية الماضي المطلق.
2. إن الأسطورة القومية تكون في أصل الملحمة (ولا تلعب هذا الدور التجربة الشخصية والإرادة الحرة المنبثقة من هذه الأسطورة).

---

(1) ميخائيل باختين - الخطاب الروائي (مرجع مذكور) ص. 35.

(2) ميخائيل باختين: الرواية والملحمة، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية ترجمة د. جمال شحيد معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الإشتراكية الطبعة 1، 1982، ص 20.

3. ينقطع العالم الملحمي عن الزمن الحاضر أي عن زمن الشاعر الجوال (أي المؤلف وجمهوره) بواسطة الزمن الملحمي المطلق.

ويرى باختين أن ردم المسافة الملحمية وانتقال الصورة البشرية من مستواها البعيد إلى منطقة الاتصال بالحدث الحاضر غير التام (والحدث المستقبلي إذن) يؤديان إلى إعادة بناء جذرية لصورة الإنسان في الرواية (وبالتالي في الأدب كله). وفي هذه السيرورة لعبت الأصول الهجائية المرتبطة بالفلكلور دورا عظيما، وقد ساهم الضحك في تخريب المسافة الملحمية. وهنا بالذات، أي في الضحك الشعبي - يقول باختين - يجب أن نفتش عن الجذور الحقيقية للرواية، علما بأن هذه الجذور مرتبطة بالفلكلور، فالضحك عامل مهم لإزالة الخوف ، ويكون مقدمة لابد منها لإجراء تقريب واقعي للعالم. وبتقريب الشيء وجعله مألوفا فإن الضحك يسلمه نوعا ما إلى أيدي البحث العلمي والفني وإلى الخيال الحر والمجرب بغية تقديم فدية لهذا البحث. فالفرق بين الرواية والملحمة يكمن، في نظره، في كون الملحمة أحادية الصوت مرتبطة بالأرستقراطية وتبني عالمها في مناخ أسطوري راسخ في القدم مرتبط بالخرافات وبعيد عن الزمن المعيش فعلا والخاضع للتجربة الحياتية الحرة في حين تنطلق الرواية من الزمن الحاضر المشاكس والمجدد والمجرب دائما[1]. ومن أجل ملامسة غنى وتنوع أفكار هذا الباحث لابد من الوقوف عند كتبه الثلاث الأساسية وهي شعرية دوستويفسكي مؤلف فرانسوا رابليه وجمالية الرواية ونظريتها وإذا كانت طبيعة العملين الأولين تحليلية - تطبيقية فإن العمل الثالث يتسم بتجريديته النظرية المعقدة.

إذا كان كل من هيجل، لوكاتش وغولدمان قد انطلقوا في تشييدهم لنظرية الرواية من منطلقات فلسفية - تاريخية فإن باختين قد انطلق من منطلق فلسفي - لساني وهذا ما جعله يكتشف جذورا للرواية في الثقافات الشعبية القديمة خاصة عند الإغريق والرومان. وتتجلى هذه الثقافات الشعبية في الأصناف الأدبية القديمة كالحوارات السقراطية، أدب المآدب وأدب المذكرات المبكر والشعر الرعوي والهجائية المنيبية، وغيرها من الأصناف الهزلية التي قامت على هامش الأصناف الجادة مثل الملحمة، المأساة، التاريخ ... وترتبط هذه الأصناف برابطة داخلية عميقة مع الفلكلور الكرنفالي، إنها جميعا مفعمة بهذا القدر أو ذاك، بموقف من العالم كرنفالي ذي سمة نوعية خاصة، ويشمل الكرنفال مجموعة من الطقوس كانت معروفة في أوروبا خاصة في فترات الحصاد

(1) ميخائيل باختين، الرواية والملحمة، (مرجع مذكور)، ص. 14.

حيث تقام حفلات ذات بعد تعبدي يشترك فيها الغناء والرقص لتجديد العلاقة مع الطبيعة وللإعراب عن الفرحة خاصة في المواسم الفلاحية الجيدة. وتطور الكرنفال حيث أصبح طقسا اجتماعيا مثل بعد ذلك خطابا أدبيا مغايرا للخطاب المؤسساتي ويتميز بنكهته الساخرة وبتعامله المعكوس مع كل القواعد التي وضعتها المؤسسة الرسمية في مجال التعبير الأدبي، وقد امتازت تلك الاحتفالات الشعبية الكرنفالية في أوروبا بلعبة التتويج والخلع، وهما لحظتان أساسيتان في كل لعبة كرنفالية أو عمل أدبي ذي طابع كرنفالي. وقد لاحظ باختين وجود هذا العنصر الكرنفالي في بعض الأعمال الأدبية وتابع تطوره مركزا على أعمال الروائي الروسي دوستويفسكي.

إن الكرنفال عندما يتسلل إلى النص الروائي يخلخل بنيته الزمنية وفضاءه وشخصياته، ويعطي لكل هذه المكونات لونا خاصا. يؤكد باختين بأن الملك الذي ينصب كرنفاليا هو ملك مخاتل، يتم عزله من طرف الشعب في الساحة العمومية. هاته الأحداث الكرنفالية حسب باختين لا تتم إلا في فضاء العتبة، وهو فضاء الأزمة حيث تتخذ القرارات الحاسمة وزمن الكرنفال هو زمن غير بيوغرافي أي أنه لايعرف تطورا عاديا واللحظة فيه مساوية لآلاف السنين وتنتقل الشخصيات تبعا لذلك من وضع معين إلى وضع مضاد ومناقض بسرعة كبيرة . يقدم باختين كمثال على ذلك فضاء 'الروليت'، وهو فضاء كرنفالي إذ يتساوى فيه الناس من مختلف المراتب الاجتماعية والمقامات الحياتية، يتساوون وهم يتجمعون في جو المقامرة وهو جو التقلب الحاد والسريع للحظ، صعود خاطف وهبوط خاطف، أي اعتلاء للعرش وإطاحة عنه، الرهان هنا شبيه بالأزمة والإنسان يحس نفسه وكأنه على العتبة حيث اللحظة تعادل مئات الأعوام فينفصل الزمن عن التاريخي والروائي والبيوغرافي ليصبح زمنا كرنفاليا ويجري وفق قوانينه الكرنفالية الخاصة وهو يتضمن كمية غير محدودة من التعاقبات والتحولات الجذرية[1] إن فضاء الكرنفال حسب باختين – لا يشاهده الناس، وإنما يعيش الناس فيه، يعيشون حسب قوانينه وهي قوانين مغايرة للخط الاعتيادي للحياة إنها في حدود معينة 'حياة مقلوبة' و'عالم معكوس' يلغي جميع أشكال التمايز بين الناس ونظام الألقاب والمراتب الاجتماعية ... فالكرنفال يقرب ويوحد ويربط، ويقرن المقدس بالمدنس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه، والحكيم بالبليد وغيرها.

---

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د جميل نصيف التكريتي مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ص. 259.

يتضمن الكرنفال دوما احتمال النفي، فالولادة تحمل في طياتها الموت والموت يوحي بولادة جديدة، وليس هناك أبدا شيء مطلق بل إن النسبية المرحة تعم كل شيء، هذه النسبية التي تخفف من الجدية الخطابية المتكلفة الأحادية الجانب ومن عقلانيتها، ومن أحادية قيمتها الدلالية ومن يقينيتها الجامدة. وجميع الأصناف الأدبية التي تعرضت لتأثير الكرنفال يجب باختين تسميتها بالآداب ذات النكهة الكرنفالية وهذا النوع من الأدب يتسم بثلاثة خصائص أساسية:

- الموقف الجديد / الرافض للواقع
- الموقف من الموروثات وهو موقف انتقادي
- التنوع الأسلوبي المتعمد أو تعدد الأصوات، إذ أن هذه الأصناف ترفض الوحدة الأسلوبية.

إن هذه الأصناف الأدبية الهزلية التي امتحت من الكرنفال هي التي سوف تتجدد، حسب باختين، في أعمال دوستويفسكي وهي التي هيأت شروط ظهور الرواية المتعددة الأصوات إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي[1]. لقد استطاع باختين أن يحرر دوستويفسكي من القراءات الوضعية والإيديولوجية ليربطه بصنف أدبي عريض وهو الصنف الشعبي القديم ذي النكهة الكرنفالية. فامتحاح دوستويفسكي من هذا التراث الزاخر هو الذي جعل رواياته متعددة الأصوات واللغات وأشكال الوعي، هذه اللغات التي تتداخل وتتحاور فيما بينها بشكل متكافئ ومتعادل بدون تميز لصوت على آخر أو تفضيل وعي على وعي آخر. إن موهبة دوستويفسكي تكمن في قدرته على أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة وفي آن واحد وهذه الموهبة هي التي مكنته من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات. إن هذا الصنف، حسب باختين، هو القادر على تشخيص وتقديم الأنا الغيرية لمختلف الشخصيات والأصوات، لقد استطاع دوستويفسكي أن يعرض ويقدم شخصياته بوصفها شخصيات أخرى، شخصيات غيرية (تخص الغير) دون أن يضفي عليها جوا من الغنائية ودون أن يمزج صوته معها، بمعنى أن شخصيات دوستويفسكي هم أناس أحرار مؤهلون للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم وقادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى أن يثوروا في وجهه. وهكذا فإن الموقف الفني

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، (مرجع مذكور)، ص. 10.

الجديد عند دوستويفسكي حيال الشخصية هو موقف حواري يؤكد استقلاليتها وحريتها الداخلية وليس إنجازيتها وعدم استقرارها، فالشخصية بامتلاكها لوعيها الذاتي تغدو نسبية وحرة ومستقلة كما تغدو مالكة لفكرتها الخاصة بها لهذا يرى باختين بأن دوستويفسكي يتصف بالقدرة على تصوير فكرة الغير، محافظا لها على كل قيمتها الدلالية الكاملة بوصفها فكرة، كما استطاع أن يحافظ في الوقت نفسه على المسافة الفاصلة دون أن يقرها أو يدمجها مع ايديولوجيته الخاصة التي يعبر عنها، وهذا ما جعل منه فنان الفكرة العظيم، وأيضا فنان الحوار العميق واللانهائي. فأن توجد معناه أن تتعايش حواريا، وعندما ينتهي الحوار، ينتهي كل شيء، والحوار عنده هدف وليس وسيلة كل شيء في روايات دوستويفسكي ينتهي إلى الحوار، إلى التعارض الحواري، انتهاءه إلى مركزه. كل شيء هو وسيلة، أما الحوار فهدف إن صوتا واحدا لا ينهي شيئا ولا يحل شيئا. صوتان إثنان هما الحد الأدنى للحياة، الحد الأدنى للكينونة[1].

لقد استطاع باختين من خلال تحليله لدوستويفسكي، اكتشاف شكل جديد في الفن الروائي هو الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي، هذا الشكل الذي لا يعترف بالمطلق والمقدس والنهائي، بل إن كل شيء لديه نسبي وغير مكتمل. إن هذا الشكل الجديد الذي دشنه دوستويفسكي يعتبر ثورة كوبرنيكية حقيقية تحققت في سياق متغير ومتجدد ومتساوق مع الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية ومع الثورة الصناعية في عصر النهضة، يقول تودوروف إن ثورة دوستويفسكي على المستوى الجمالي (والأخلاقي) شبيهة بثورة كوبرنيك (copernic) أو أيضا بثورة انشطاين (Einstein) على مستوى معرفة العالم الفيزيائي (صور باختين المفضلة): لم يعد هناك من مركز ، ونحن نعيش في النسبية المعممة[2]. وإذا كان باختين قد درس دوستويفسكي من خلال ربطه بالأصناف الهزلية القديمة فإنه سيقوم بنفس الشيء مع رابليه رابطا إياه هذه المرة بالكرنفال وأدب المآدب وغيرها من الأشكال الهزلية التي عرفتها أوروبا قديما. يعتبر رابليه، في نظر باختين، واحدا من الكتاب الكبار في العصر الحديث إلى جانب سيرفانتيس

---

(1) ميخائيل باختين –شعرية دوستويفسكي– (مرجع مذكور)، ص. 366.

(2) تزفيتان تودوروف –نقدالنقد ترجمة سامي سويدان–مراجعة لليليان سويدان–منشورات مركز الإنماء القومي–بيروت ط. 1، 1986، ص. 78.

وشكسبير ودانتي، وتكمن أهمية رابليه في كونه امتح من الثقافة الشعبية القديمة ، ثقافة الضحك والفولكور والكرنفال، هذه الثقافة التي حاولت تصوير العلاقات الاجتماعية في قالب متحلل من الجدية الرسمية التي كانت الدولة والكنيسة تعملان على تكريسها. لقد ورث رابليه عن الكرنفال كل شيء حتى لغته وألفاظه العامية (velgure).

إن عالم رابليه هو عالم السخرية والضحك الكرنفالي، ويعرف باختين الضحك الكرنفالي بكونه ضحك احتفالي يمارسه مجموع الشعب، وهو أيضا ضحك كوني ومزدوج القيمة، وهو ضحك مختلف عن الضحك الهجائي الممارس في زمننا الراهن. لقد كان رابليه يركز على الجانب السفلي في جسد الإنسان، وهو جانب ظل مهمشا ومسكوتا عنه من طرف الثقافة الرسمية لما يقوم به من خدش للجدية. وفي سياق تحقيب باختين لتطور الأدب الهزلي يقف عند مرحلتين مهمتين: المرحلة الأولى تبتدئ من سنة 1761 أي منذ أن ألف جستيس موازير (Justus Moser) كتابا دافع من خلاله عن أهمية الأدب الهزلي "يشكل كتاب موازير أول دفاع، محدود نسبيا عن الهزل"[1]. وفي سنة 1788 ألف الناقد الألماني فلوجل (Flogel) كتابا حول تاريخ الضحك الهزلي قدم من خلاله جردا للأدب الهزلي. وقد ألف هذا الكتاب في مرحلة بدأ الأدب الهزلي في طابعه الكرنفالي يتراجع وينحسر، يقول باختين عن هذه المرحلة "ساعد الهزل حاليا على التعبير عن رؤية ذاتية وفردية بعيدة جدا عن الرؤية الشعبية والكرنفالية التي كانت سائدة خلال القرون السالفة"[2]، هذا الضحك الكرنفالي الحر الذي كان يطال جميع القيم والمثل بدون تحفظ أو حرج والذي كان يمنح للشعوب حياة ثانية متحللة من الجدية ومن السلوكات الرسمية يشهد انحسارا مروعا وسيأخذ أشكالا جديدة كالمرح والسخرية والتهكم "وإذا كان الهزل الأكثر خجلا مقصيا في الجدية الصارمة، فالضحك غدا ضئيلا في الهزل الرومانسي، إنه يأخذ شكل الدعابة والسخرية والتهكم ، لقد كف عن أن يكون مرحا وسعيدا. لقد اختزل المظهر المجدد والإيجابي لمبدأ الضحك إلى الحد الأدنى"[3].

إن ميزة رابليه تكمن أساسا في كونه أعاد للضحك نكهته المفتقدة وبذلك استطاعت أعماله الأدبية أن تشكل الاستمرار الجمالي للضحك الكرنفالي الرائع المحرر من الخوف والإرغامات. إن عصر رابليه وسيرفانتيس وشكسبير يمثل، حسب باختين، تحولا أساسيا في تاريخ

---

(1) M.BAKHTINE: L'oeuvre de François Rablais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance. Traduit de la Russe par André Robel-nrf-Galimmard1970, p. 45.

(2) M. BAKHTINE:. Ibid, p. 46.

(3) M. BAKHTINE. Ibid, p. 47.

الضحك. وهناك علاقة وطيدة بين الضحك وحرية الفكر والعقل خاصة، وأن ثقافة الضحك تمت وتقوت على هامش الثقافة الرسمية وهنا تكمن جذريتها الاستثنائية، وقد تقوت هذه الثقافة في ق 7 و8 و9 بفعل عدة عوامل أهمها ضعف الثقافة الفيودالية الرسمية في هذه المرحلة وتراجع سلطتها ونفوذها، لهذا كان من الضروري أن تأخذ الثقافة الشعبية بعين الاعتبار ولهذا استعملت بعض عناصرها ومكوناتها لأهداف دعائية. وفي هذه المرحلة أيضا، كانت التقاليد الهجائية الرومانية وبعض أشكال الضحك الشعبي الآتية من روما لازالت حية ومنتشرة ومؤثرة بشكل قوي. كما أن الكنيسة والنظام الفيودالي في هذه المرحلة كان لا يزال يتسم بصفات شعبية وتقدمية ، فهذه إذن هي أهم الأسباب التي جعلت من ثقافة الضحك في هذه المرحلة ثقافة قوية ومهيمنة، غير أنه بعد هذه المرحلة مباشرة ستشرع الكنيسة في تحجيم قوة الضحك ومحاصرته إلى درجة أن أحد رموز الديانة المسيحية: "(...) يعلن بجرة قلم، أن الدعابة Plaisentrie والضحك ليستا إلهيتين ولكن مصدرهما هو الشيطان، والمسيحي ملزم بالجدية الدائمة والتوبة والألم للتكفير عن خطاياه"[1].

تكمن خطورة الضحك بالنسبة للثقافة الرسمية في كونه يرتبط ارتباطا جذريا بحقيقة الشعب غير الرسمية، كما أن هناك علاقة متينة بين الضحك والحرية، فالإنسان ينتصر على السلطة والموت والخوف من خلال الضحك، إنه الملاذ الذي يحمي من القلق والرتابة والتشظي. لقد كان إنسان القرون الوسطى يحس بقوة النصر على الخوف من خلال الضحك، ليس فقط كنصر على الرعب الرمزي (الرعب الإلهي) ولكن أيضا رعب قوى الطبيعة، كما أنه نصر على الخوف الأخلاقي الذي ينتجه ضمير الإنسان على الخوف من كل ما هو مقدس، وما هو محرم كالخوف من السلطة الإلهية والإنسانية والوصايا والمحرمات والموت والعذاب والعقاب والقبر والجحيم وكل ما هو مرعب ومخيف. لقد بلغ الضحك قمته مع رابليه في ق 16 وسيظل هذا الفنان مجهولا إلى أن جاءت الثورة الفرنسية بقيمها وأفكارها الجديدة فغيرت الأذواق والذهنيات وآليات تلقي الآثار الفنية إذ ذاك بدأت تتبدى أهمية رابليه وقيمته إلى درجة أن البعض اعتبره رسول الثورة ومبدع الأدب الفرنسي شأنه في ذلك شأن هوميروس بالنسبة للأدب اللاتيني والروماني وشأن دانتي بالنسبة للأدب الإيطالي وشكسبير بالنسبة للأدب الإنجليزي. تتواشج في أعماله الفنية صورة الولائم إلى جانب باقي صور الاحتفالات الشعبية، إنها تعبير عن الفرح الاحتفالي للشعب الرافض لكل الالتزامات الرسمية. يعتبر الأكل والشرب، حسب باختين، مظهرين أساسيين للحياة الهزلية

---

(1) M. BAKHTINE. Ibid -P 82

للجسد حيث ينفلت هذا الأخير من حدوده ويتحسس الإنسان، من خلال الأكل، مذاق العالم، يدخله إلى جسده ويحوله إلى جزء منه. ومن خلال الأكل أيضا يبلع الإنسان العالم قبل أن يغدو مبتلعا من قبله واستقبال الوليمة هو استقبال للحياة ضد الموت، وهي تحتفظ دوما بخاصياتها الأساسية: الحياة، الموت، النضال، النصر، التجدد، الكونية ... والوليمة تحرر الكلام واللسان والجسد في الأدب القروسطي الشفهي والمكتوب بلغة العامة، صور المآدب مرتبطة بالصورة الهزلية للجسد[1].

لم يستعمل رابليه، في كتاباته، لغة المبادئ بل إنه وظف لغة الشعب الساخرة والضاحكة. إن الأسفل المادي والجسدي، بالنسبة إليه، شيء منتج: إنه يعطي الحياة ويضمن الخلود التاريخي بالنسبة للنوع البشري. هكذا يجمل باختين أعمال رابليه في كونها كانت تتمثل في هدم اللوحة الرسمية لعصره وأحداثه، وإلقاء نظرة جديدة عليها وتسليط الضوء على تراجيديا وكوميديا العصر من وجهة نظر قوى الشعب الضاحكة في الساحات العمومية. هذا الشعب الذي يواجه خوفه من العالم المحيط به ومن المجهول والموت بالضحك يقول: الموت ضحكا هو نوع من أنواع الموت السعيد[2].

إن القراءة التي قدمها باختين لكل من دوستويفسكي ورابليه هي قراءة مهمة ونوعية لكونها:

أولا: ربطت كلا من أدب دوستويفسكي ورابليه بتقليد أدبي قديم وأصيل.

ثانيا: إن الأصناف الأدبية التي تتعالق وإياها كتابات رابليه ودوستويفسكي هي أصناف شعبية قامت في مقابل الأصناف الجدية الرسمية وهنا تكمن عراقة هذه الأصناف وفرادتها.

ثالثا: تتميز هذه الأصناف من حيث الشكل بتعدد الأصوات واللغات وتتخللها لغة السخرية والضحك والباروديا الشيء الذي مكن دوستويفسكي ورابليه من تدشين شكل روائي جديد هو الشكل المتعدد الأصوات.

رابعا: تجاوزت قراءة باختين القراءات الشكلية. المحايثة والقراءات الإيديولوجية الاسقاطية وأسست توجها جديدا في الدراسات النقدية، يمزج بين اللغة والمجتمع والتاريخ وهذا التوجه النقدي

---

(1) M. BAKHTINE. Ibid, p. 297.
(2) M. BAKHTINE. Ibid, p. 405.

الجديد الذي دشنه باختين يسميه تودوروف "بالنقد الحواري"[1]، لأنه نقد لا يؤمن بالمطلق ويجعل من الحوار مصدر كل شيء ومنتهاه. كما أن عدم فصله بين الشكل والمضمون جعله رائد تيار نقدي جديد يسمى "بالشعرية التاريخية" وهو تيار يهتم بالشكل لكنه لا يلغي التاريخ والمجتمع والإنسان.

خامسا: لقد رفدت أعمال باختين الدراسات النقدية الغربية وساهمت في تطوير عناصرها وتجديد أدواتها متجاوزة الفصل الوهمي بين بنية النصوص ودلالتها إن معظم النقاد الذين يهتمون اليوم بتحليل الرواية وبنظريتها، من أمثال كريستيفا، وتودوروف، وجنيت وزيرافا وفيليب هامون وفلاديمير كريزنسكي، يتخذون افقا لتحليلاتهم مجاوزة الفصل بين بنية الرواية ودلالاتها عبر اللسانية بين عناصر خطابها، والأبعاد السوسيولوجية لشعريتها وسيميائيتها... وهو نفس الأفق الذي كان ميخائيل باختين، منذ ثلاثينيات هذا القرن، رائدا في الدعوة إليه ووضع أسسه الأولى[2].

لكن على الرغم من الأهمية التي حظيت بها أعمال باختين، خاصة، كتابه حول معضلات شعرية دوستويفسكي إلا أن هذا العمل لا يخلو من مؤاخذات جمة بدأت تتبدى مع تطور الدراسات النقدية من جهة، ومع تطور شكل الرواية المتجدد باستمرار من جهة ثانية، هذه المؤاخذات التي سوف نعود إليها في خاتمة هذا القسم لا من أجل نقض نظرية باختين طبعا، ولكن من أجل تنسيبها ووضعها في سياقها التاريخي والثقافي.

ومن أجل الإمساك بكلية المشروع النقدي عند باختين واكتشاف نظرية التعدد اللغوي لديه لا ينبغي الاقتصار على مؤلفاته التحليلية فحسب، بل لابد من الوقوف عند باقي كتبه النظرية خاصة "جمالية الرواية ونظريتها" و"الجماليات والإبداع اللفظي".

لقد شكلت اللغة بالنسبة لباختين منطلقا أساسيا في تشييد نظريته وتصوره، غير أن اللغة التي اهتم بها ليست اللغة النسق ذات البنية الساكنة والثابتة بل اللغة الحوارية المحملة بالقصدية والوعي والإيديولوجيا التي تكشف لنا عن مختلف أشكال الوعي وأنماط العلائق القائمة بين الشخوص، وعن القصدية المحركة لسلوكاتهم وأفعالهم. وقد ميز باختين، عن طريق اللغة بين

(1) تزفتان ودوروف، نقد النقد، (مرجع مذكور)، ص. 87.

(2) محمد برادة: الخطاب الروائي (مرجع مذكور)، ص. 21.

شكلين في الفن الروائي: الشكل المتعدد اللغات (الديالوجي) والشكل الأحادي اللغة (المونولوجي). تتحدد الرؤية المونولوجية للرواية، عند باختين، انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية فهي دائما علاقة تحكم وسيطرة، ويكون البطل داخل هذا الشكل منغلقا، كما أن الدلالات المحيطة به تكون محددة النوعية، إنه يفكر ويتحرك في الحدود التي يسطرها له الكاتب، بالإضافة إلى أن الرواية المونولوجية تعمل على إبراز ايديولوجية واحدة مهيمنة، فحتى لو كان هناك حضور للأشكال الإيديولوجية المغايرة إلا أن ما هو مهم ليس هو حضور هذه الإيديولوجيات وإنما هو احتواؤها وتقديم تأويل لها يفقدها خصوصيتها وغيريتها ويدخلها في النسق الخاص لإيديولوجية الكاتب، فتفقد بذلك الشخصيات هوياتها المختلفة والمتميزة وتكتسب هويات منجزة ومنتهية وتغدو عاجزة على خلق حوار أو تفاعل يحقق إنتاجية النص وثراءه الدلالي. كما أن هذا النوع من الكتابة يفترض قارئا سلبيا يستقبل المعنى الجاهز والمنجز بدون تأويل واجتهاد، فتساهم، هذه الأشكال المونولوجية في تكريس آليات سلبية للتلقي لا تسائل فعل الكتابة ولا تعمل على تجديده.

أما الرواية المتعددة اللغات فإنها تعرض بشكل متكافئ لمختلف التصورات والأصوات والرؤيات، أي لمختلف الأساليب بفعل الحياد الكامل الذي يلتزمه السارد لحظة صياغته لمختلف الحيوات والمصائر. هذا النوع من الكتابة لا يتحقق إلا عندما يحصل وعي الذات عند الأبطال على درجة معينة من الاستقلال تكفي لإلغاء الأحادية التي ينزع إليها الكاتب عادة، وهذا لا يتحقق، في نظر باختين، إلا إذا تخلى الكاتب عن التعبير عن البطل بالنيابة عنه، بل ينبغي تشخيص وعيه، وهو في كامل حركيته وحيويته وعندئذ يكف وعي البطل عن أن يكون مجرد صوت ناطق باسم الكاتب وستبقى دائما مسافة بين البطل والمؤلف. أما عندما يقع هناك خلط بين المؤلف والبطل فإن الرواية ستنقلب حتما إلى صورة مذكرات شخصية، ومن ثم تصبح ذات طابع مونولوجي. كما أن أهمية الرواية المتعددة اللغات تكمن في كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات ورؤى متعددة ومختلفة، مما يجعلها ضمنيا، ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي في الوقت الذي تحتفظ فيه الرواية المونولوجية بسلطة الحقيقة المطلقة، وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم. إن الرواية، أية رواية، لا يمكنها أن تقوم على صوت ايديولوجي واحد، ومعنى هذا أن جميع أنماط الحكي لابد أن تحتوي على صراع وتعارض داخلي بين أصوات متناقضة، غير أنه ليست من الضروري أن تكون كل أنواع

الحكي ذات طبيعة حوارية بالمعنى الذي حدده باختين، فإذا كان التعارض في الرواية لا يجري بين قوى متكافئة ومتساوية الحضور فإنه لا يمكن أن يصبح حوارية Dialogisme ولكنه سيبقى محصورا في نطاق ما يمكن أن نسميه فقط حوارا Dialogue ثم إن النصوص المتقاطعة في الرواية إذا ظلت بعيدة عن أن تحقق إنتاجية النص وتعددية الدلالات فيه فإننا لا يمكن أن نتحدث بصددها عن تناص ولكن فقط عن تداخل نصوص Intertexte"[1].

إلى جانب مقابلة باختين للرواية المتعددة اللغات بالرواية المونولوجية وإبرازه لخصائص ومكونات كل نوع مع تسجيل تفضيله للنوع الأول نظرا للحرية التي يتيحها لمختلف الأصوات واللغات وأشكال الوعي في البزوغ والتجلي فإنه أقام تقابلا آخر بين جنسين فنيين مختلفين هما الرواية والشعر. فإذا كان الخطاب الروائي يتميز بالحوار لأنه لا يمكنه أن ينفلت من سؤال "الآخر" فإن الخطاب الشعري يكتفي بنبرته وصوته ويستغني عن باقي الأصوات، إنه خطاب غنائي وأحادي "إن الأسلوب الشعري هو اصطلاحا، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين، ومن كل نظرة نحو خطاب يصدر عن آخر"[2]. إن أحادية اللغة الشعرية ومونولوجيتها جزء من خصوصيتها، بل أكثر من ذلك إنها شرط لفردية الخطاب الشعري وتميزه عن باقي الخطابات، أما الرواية فإنها جنس فني لا يمكنها أن تتحلل من الحوار والتعدد والامتحاح من باقي الأجناس الفنية الأخرى خاصة وأن الميزة الرئيسية للرواية تتعلق بالتشخيص الأدبي للغة. فحتى لو لجأ الخطاب الشعري إلى استخدام بعض تقنيات الرواية كالسرد والحوار فإن الطابع الذاتي (وهو ما يمكن الإشارة إليه بالوحدة الأسلوبية) يبقى مهيمنا على مجموع الخطاب.

نظرية الملفوظ عند باختين

لقد تمت صياغة نظرية الملفوظ عند باختين من خلال طرحين منهجيين: صيغ الطرح المنهجي الأول في العشرينيات من هذا القرن تحت مرجعية سوسيولوجية وخلاصة هذا الطرح هو أن المادة اللسانية للملفوظ لا تشكل إلا جزءا منه، نظرا لوجود جزء آخر غير لفظي يمثله السياق الخارج لفظي، والذي يرجعه باختين إلى ثلاثة مظاهر:

1. الأفق الفضائي المشترك بين المتكلمين (وحدة المرئي، الغرفة، النافذة إلخ).

---

(1) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، ط. 1، 1989، ص. 51.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي (مرجع مذكور) ص. 58.

2. معرفة وفهم الوضعية المشتركة كذلك بين المتكلمين.
3. التقييم الذي يشتركان فيه أيضا لهذه الوضعية.

إن الجديد في هذا التصور هو إعادة اعتباره للسياق الذي يوحد المتكلمين والتعامل معه كجزء من عملية التلفظ أو بصيغة أخرى هو الجزء الضمني للملفوظ إن الجزء الضمني في الملفوظ ليس شيئا آخر سوى الأفق المشترك للمتكلمين المكون من عناصر زمكانية ، دلالية وقيمية (اكسيولوجية)"[1].

إن الوضعية الاجتماعية، وفق هذا التصور، تغدو عنصرا من التركيبة الدلالية للملفوظ، ثم إن التواصل اللفظي لا يمكن أن يدرك خارج هذا الوضع أي بمنأى عن تبعيته للوضعية الاجتماعية، وهذا ما سماه تودوروف بالتوجه الاجتماعي للملفوظ التي تعد إحدى عناصره الحية والتكوينية التي تحدد شكله الأسلوبي وبنيته النحوية. وازدواجية الملفوظ حسب باختين، تعود إلى كون الملفوظ موجه دائما نحو مستمع آخر (الشيء الذي يعني أن هناك على الأقل هذا المجتمع الصغير الذي يؤسسه شخصان: المتكلم والمستمع) وهذا التوجه نحو الآخر يؤدي بالضرورة إلى الاهتمام بالعلاقة الاجتماعية والتراتبية التي توجد بين المتكلمين. من هنا يؤكد باختين بأن الملفوظ ليس مهمة فرد واحد فقط ولكنه نتاج تعالقه وتفاعله مع المستمع، حتى لو كان هذا الأخير مفترضا. فإذا كانت كل من المدرسة السوسيرية ومدرسة الذاتية الفردانية تعتقدان بفردية الملفوظ فإن باختين على عكس ذلك يؤكد أن كل تفاعل لفظي يتم ضمن سياق حواري. فالملفوظ يولد وينتعش داخل صيرورة التفاعل الاجتماعي للمتكلمين. أما التصور الثاني للملفوظ فقد صاغه باختين في الخمسينيات وهو عبارة عن تعديل وتطوير للتصور الأول فإذا كان باختين قد اعتمد في المرحلة الأولى على مرجعية سوسيولوجية فإنه في المرحلة الثانية سيعتمد مرجعية جديدة يحب تودوروف تسميتها ب العبرلسانية Translinguistique.

لقد عمل باختين، في هذه المرحلة، على تطوير مقولة السياق إذ أنه أضاف إليها مسألة أساسية وهي مسألة المرجع. كما أن الوحدات العبرلسانية ستغدو مختلفة نوعيا عن نظيرتها اللسانية. ولذا فإننا سنقع، يقول باختين، في خطأ كبير إذا أدركنا الملفوظ كوحدة لها نفس الطبيعة التي

[1] T.Todorov: MIKHAIL BAKHTINE –LE PRINCIPE DIALOGIQUE- Ed: Seuil 1981, p. 68.

للوحدات اللسانية. بهذا المعنى فإن نقطة النهاية عند اللسانيات ستغدو هي نقطة البداية عند العبرلسانيات. وإذا كانت الجملة هي موضوع اللسانيات فإن موضوع العبرلسانيات هو الملفوظ. ومن بين العناصر التي تميز الملفوظ عن الجملة هو علاقة الملفوظ بمتكلم وبموضوع، بالإضافة إلى طبيعته الحوارية مع الملفوظات السابقة، في حين أن العلاقات اللسانية الخالصة هي علاقات بين علامة وأخرى. هكذا يحدد باختين الخاصيات المكونة للملفوظ فيما يلي:

1. إن حدود كل ملفوظ ملموس ، من حيث هو وحدة للتواصل اللفظي، محددة بتغير ذوات الخطاب، يعني المتكلمين.
2. يتوفر كل ملفوظ على إنجاز داخلي نوعي (نهاية معينة).
3. لا يكتفي الملفوظ بتعيين موضوعه كما تفعل العبارة، بل أكثر من هذا أنه يعبر عن ذاته.
4. يدخل الملفوظ في علاقة مع الملفوظات السابقة التي لها نفس موضوع الملفوظات اللاحقة التي يتوقع أجوبتها.
5. إن الملفوظ دائما موجه نحو شخص ما[1].

نلاحظ إذن، أن اللغة التي تهم باختين هي اللغة / الملفوظ، اللغة المشبعة بالقصدية ووعي المتكلم، اللغة التي تصبو نحو النسبية وتحمل موقف متلفظها ومنحدره الاجتماعي والإيديولوجي. فنجد داخل ملفوظ كل متكلم حضور ملفوظات أخرى يتم استدعاؤها داخل حلبة قوله إما لمجادلتها أو لمعارضتها، ولتشخيص أفق وعيها.

باختين والتعدد اللغوي

لقد شكلت مقولة التعدد اللغوي هما موجها لكل أعمال ميخائيل باختين وقد مكنته دراسته لدوستويفسكي ورابليه من الرجوع إلى الذاكرة النصية لهذين الكاتبين، هذه الذاكرة الموغلة في القدم والتي تتماشى وتاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم قدسية اللغة وأحاديتها وزعزعة مطلقيتها الملغية للتعدد والنسبية والحوار. لقد اكتشف باختين سيادة نصوص نثرية منذ القديم كانت تعاكس مركزة حياة اللغة ومركزة ايديولوجيتها، كما كانت تبحث على تنوع لساني يترجم الحق في

---

(1) T.Todorov: Ibid, p. 84.

الاختلاف والوعي بضرورة تعدد اللغات القومية بكشف تعقد الواقع وتشابك عناصره وتنوعها. وقد شكل هذا الميراث الثري القديم المصدر الأصيل للرواية المتعددة اللغات، والذي يعتبر دوستويفسكي أحد روادها البارزين. وقد حدد باختين طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية في ثلاثة أصناف:

1. التهجين.
2. تعالق اللغات القائم على الحوار.
3. الحوارات الخالصة.

وتتداخل هذه الأشكال الثلاثة بشكل معقد إلى درجة يصعب التمييز بينها. فالأسلبة والتهجين تتداخلان بشكل كبير إلى درجة يمكن فيها للأولى أن تتحول في يد كاتب لا يلقي بالا لتمايز أشكال الحوارية إلى تهجين حقيقي إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلب، كما يقول باختين، لا مجرد إضاءة اللغة التي هي موضوع الأسلبة فحسب، بل يستطيع كذلك أن يدمج فيها مادته التيماتيكية واللسانية، وفي هذه الحالة لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتوزيع غالبا ما يصير تهجينا. والتهجين هو المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا[1].

يميز باختين بين التهجين الإرادي والتهجين غير إرادي، فالروائي يوظف التهجين بشكل إرادي ومقصود، أما التهجين الذي يقع عادة بين اللغات في كلام الناس فهو تهجين غير إرادي لأنه يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد. وهذا النوع من التهجين ليس له بعد فني جمالي لأن اللغات لا تتحاور بطريقة إبداعية جمالية إلا داخل الفن الروائي الذي يكون فيه التهجين إراديا. والهجنة الروائية ليست ثنائية الصوت والنبرة فحسب، بل هي مزدوجة اللسان، وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين بل أيضا على وعيين اجتماعيين، لسانيين وعلى حقبتين ليستا في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية (كما هو الشأن في الهجنة العفوية)، بل هما مختلطتين بوعي مقصود. ومن شأن التهجين القصدي إذا وظف بشكل جيد في الفن الروائي أن يضمن لهذا الأخير تعددا لغويا ينأى به عن مثالب اللغة الواحدة

(1) M. BAKHTINE: ESTHETIQUE ET THEORIE DU ROMAN, GALLIMMARD 1978- p. 175-176.

والوحيدة. أما الأسلبة فهي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين، وفيها يقدم الزاميا وعيين لسانيين مفردين: وعي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسلب)، ووعي من هو موضوع التشخيص والأسلبة. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين[1]. هذا الوعي اللساني للمؤسلب ولمعاصريه، يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلبة ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها والتي هي أجنبية بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة في ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسلب.

فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة، إنها تستخلص منها بعض العناصر وتترك بعضها الآخر في الظل، وللتمييز بين التهجين والأسلبة نقترح الخطاطة التالية:

التهجين: لغة مباشرة أ، مع / ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد.

والانتقال من التهجين إلى الأسلبة يسميه باختين تنويعا. وتحطيم اللغة عن طريق الاسلبة يسميه اسلبة بارودية. غير أن الاسلبة في نظر باختين يمكنها أن توفق بين نوايا اللغة المؤسلبة ونوايا اللغة المؤسلبة فتعبر هذه عن موقفها من خلال صورة تلك، ويبدو أن هذا النوع هو أكثر أشكال الاسلبة شيوعا.

الحوارات الخالصة: يقصد بالحوارات الخالصة حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي، ومن خلال هذه الحوارات يتم اكتشاف المنحدرات الاجتماعية والإيديولوجية والزمنية لمختلف الأصوات التي تتصادى في جسم النص، فتغدو أقوال الشخصيات طريقة أخرى لإدخال التعدد اللغوي إلى الرواية. "إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام وحوار ما يموت ويعيش، ويولد: هنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصلبة لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة"[2]. فأقوال الشخصيات إذن، المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الدلالي والأدبي وعلى منظور خاص هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية، وتستطيع أيضا، تكسير نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له، إلى حد ما، بمثابة

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي (مرجع مذكور)، ص. 122.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، (مرجع مذكور)، ص. 124.

لغة ثانية. فضلا عن ذلك فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائما تأثيرا على خطاب الكاتب فترصعه بكلمات أجنبية وتنضده تراتبيا وتدخل عليه تعددا لسانيا ولغويا. فخطابات الشخصيات، شأنها شأن التهجين والأسلبة تعبر عن تصادم أنماط الوعي ووجهات النظر حول العالم، وهي حوارات تتغذى من الحوارية الكبرى للرواية.

تمتزج هذه الأنماط داخل الخطاب الروائي خالقة تركيبا لغويا وأسلوبيا يميز الجنس الروائي عن غيره من الأجناس الأدبية، وهي تهدف إلى خلق صورة للغة الرواية إلى جانب وحدات تركيبية أخرى تساهم بدورها في مبدأ التعدد اللغوي داخل النص الروائي وأهم هذه الوحدات التركيبية: الثنائية الصوتية، الأجناس المتخللة، خطاب الكاتب، التناص، السخرية ...

الأجناس المتخللة

من بين الخصائص الشكلية التي يتوفر عليها الفن الروائي قدرته على إدخال أجناس فنية أخرى إلى جسده، وتلعب هذه الأجناس المتخللة دورا تأثيثيا في بنية النص المركزي كما تساهم في تنويع وتعديد لغاته وأساليبه وخطاباته، فهذه الأجناس حين تدخل في الرواية تكسر وحدة أسلوبها، وتساهم في تجديد شكلها وبنائها العام، بل أكثر من ذلك فإن هذه الأجناس المتخللة قد تساعد على إقامة نمذجة للجنس الروائي وتحديد شكل معين لها: (رواية اعتراف، رواية مذكرات، رواية رسائل...) ويمكن للأجناس المتخللة أن تكون أدبية، وغير أدبية، وتحتفظ عادة بأسلوبها واستقلالها وأصالتها اللسانية واللغوية وتعمد غالبا إلى كسر نوايا الكاتب كما تخلق في جسد النص تعددا لغويا ولسانيا وأسلوبيا نتيجة تركيب خطاباتها، فلو وقفنا فقط عند الأنواع الصغرى سنلاحظ مميزات عميقة، فالمقال الصحفي مثلا يتميز بأسلوبه التقريري والإخباري ولغته الواضحة والمباشرة. أما الرسائل فإنها تتميز بلغة الاعتراف والحميمية والبوح كما تتميز بالبساطة لكون صاحبها لا يجهد نفسه وقلمه بل إنه يكتب بتلقائية وعفوية مثلما يفعل عندما يتكلم، وهكذا نحس داخل الرسالة بوجود ضمير المخاطب الذي تتوجه إليه الرسالة. وتوظيف الأجناس المتخللة في الكتابة الروائية لا يؤدي دائما وظائف استطيقية وفنية لأنه من شأن الإكثار من هذه الأجناس أن يخلق تشويشا على الكتابة بإفراز أجسام غريبة في جسد النص لهذا فإن نجاح هذه الأجناس في تفعيل مكونات النص وإخصابها وتعديدها بشكل خال من الإفتعال والإسقاط تبقى رهينة بموهبة الفنان وتجربته في الكتابة والإبداع.

خطاب الكاتب

قد يدخل خطاب الكاتب في النص كمقوم من مقومات الخطاب الروائي ككل، ويجد المتلقي صعوبة كبيرة في تمييز خطاب الكاتب عن باقي الخطابات الأخرى خاصة خطاب السارد. وهذه المسألة لا يمكن تجاوزها إلا إذا كان المتلقي يعرف أفكار الكاتب خارج العملية الإبداعية، هذه الأفكار التي يمكن التعرف عليها من خلال حوارات الكاتب أو كتاباته النظرية أو تصريحاته الصحفية. غير أن عملية البحث عن أفكار الكاتب داخل النص الإبداعي ليست دائما عملية سهلة ولا تفضي في الغالب إلى نتائج إيجابية نظرا للطبيعة التخييلية للعمل الإبداعي من جهة، ونظرا لنـزوع الكتابة أحيانا نحو التحرر من جميع الأفكار الجاهزة والقناعات الثابتة من جهة ثانية. وعموما فإن خطاب الكاتب المندس في تلافيف خطاب الآخر يقوم كخطاب إلى جانب خطابات أخرى تتبادل الحوار والجدل والصراع بشكل موضوعي وطبيعي. أما إذا لم يحتفظ الكاتب بمسافة بينه وبين أفكاره وتجربته الخاصة فإنه سوف ينتج حتما نصوصا ستكون إما مذكرات أو اعترافات أو أفكار أحادية اللغة والدلالة والرؤية، لأن الرواية المتعددة اللغات تشترط قبل كل شيء حياد الكاتب.

الثنائية الصوتية

المقصود بالثنائية الصوتية هو تعدد الأصوات داخل النص الروائي، ولا ينبغي أن يفهم من تعدد الأصوات هو تعدد خصائص الشخصيات فحسب، بل إن المقصود بذلك هو تعدد أشكال الوعي داخل النص الروائي. فالصوت، وفق هذا التصور، لا ينظر إليه من الناحية الفيزيائية ولكن من زاوية تعدد الوعي لديه. يتعلق الأمر هنا قبل كل شيء بحرية واستقلال الشخصيات في بنية الرواية بالمقارنة مع الكاتب. إن الأهم في الرواية المتعددة اللغات هو الحوار وتنسيب الحقيقة وتعديد احتمالاتها بعيدا عن جعل الشخصية ضميرا منغلقا يعيش على وثوقية موهومة. إن الثنائية الصوتية تجعل الشخصية تنفتح وتغادر الشبكة المنغلقة في إطار ضمير 'هو' وذلك بجعلها ضمير 'أنت' الحر. فعوض تحديد الشخصية نجد الكاتب يسألها ويناقشها ويدخل معها في حوارات لانهائية. إنه لا يصفها وإنما يسمعها وينصت إلى لغتها ونبرات صوتها. وبهذا تصير الشخصية صوتا حرا يتمتع باستقلالية عن الكاتب بل أكثر من ذلك فبإمكانها رفض خطته والإفصاح عن رأي يخالف رأيه. وبهذا فإن تعدد الأصوات يساهم في التعدد اللغوي لأن الصوت هنا تعطى له كامل الاستقلالية في الإشراف على بث ايديولوجيته بطرقه الخاصة وبوسائله التي تساهم بدورها في الإفصاح عن نيته أن

الخطاب الثنائي الصوت هو دائما ذو حوار داخلي. هذا ما نجده في الخطابات الهزلية، والساخرة، والبارودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص، وأخيرا في خطاب الأجناس المتخللة: فهي جميعا خطابات ثنائية الصوت، ذات صيغة حوارية داخليا"[1].

الخطاب غير المباشر الحر

لقد خصص باختين في كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة" فصلا لمناقشة وتحليل الخطاب غير المباشر الحر وقد أعطى الكثير من الأمثلة سواء المتعلقة باللغة الفرنسية أو الألمانية أو الروسية ونظرا لأهمية هذه الصيغة في تكسير أحادية اللغة فسوف نعرفها من خلال مثال واحد.

احتج كان والده يكرهها

ففي استعمال الخطاب المباشر تصبح احتج وصرخ: "والدي يكرهك" وفي استعمال خطاب غير مباشر تصبح: احتج وصرخ إن والده يكرهها وفي خطاب غير مباشر حر: احتج: "والده، صرخ، كان يكرهها".

يعتبر "طولر" أول من لفت الإنتباه، إلى هذه الظاهرة وقد اعتبرها مزيجا خاصا من الخطاب المباشر وغير المباشر غير أن باختين رفض هذا التحديد لأننا لسنا أمام مزيج بسيط وآلي، بل نحن أمام تيار جديد تماما، تيار إيجابي لفهم نشاط تحدث الغير، لعلاقة تفاعل بين الخطاب السردي والخطاب المروي. وبعد عرض باختين للكثير من الآراء سواء الفرنسية أو الألمانية أو الروسية حول هذه الصيغة خلص إلى النتيجة التالية: "فباستعمال الكاتب لهذه الأشكال، إنما يتوجه فقط إلى مخيلة القارئ. وما يبحث عنه الكاتب ليس سرد بعض الوقائع، أو بعض نتاج فكره بل أيضا، انطباعاته. وإيقاظ صور وتمثلات حسية في نفس القارئ. إنه لا يتوجه إلى العقل، بل إلى المخيلة. إن الخطاب غير المباشر الحر هو من وجهة نظر العقل المفكر والمحلل يصدر، فقط، عن المؤلف، أما بالنسبة للمخيلة الحية فإن المتكلم هو البطل. إن المخيلة هي أم هذا الشكل"[2].

سنكتفي بهذه الوحدات التأليفية والأسلوبية المكونة لأجزاء الفن الروائي مع العلم أننا سنعود إلى عناصر أخرى لها دورها الإيجابي في خلق تعددية ملفوظية ولغوية في الجنس الروائي

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي (مرجع مذكور)، ص. 91 .

(2) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، (مرجع مذكور)، ص. 199.

كمسألة المتكلم في الرواية والتناص وغيرها من العناصر والصيغ التأليفية وإذا كنا سنفرد جزءا خاصا لمسألة المتكلم وجزءا خاصا للتناص فإن هناك صيغا أخرى قد لا نستحضرها في هذا الباب النظري لكن ذلك لن يمنع من استحضارها في التحليل إذا استدعت النصوص المحللة ذلك.

راهنية باختين ونسبيته

لقد لعبت آراء باختين دورا كبيرا في تطور الدراسات النقدية سواء داخل روسيا أو خارجها، وقد شكل اكتشافه من طرف الغرب حدثا ثقافيا مهما استقطب اهتمام الكثير من النقاد والدارسين إلى درجة أن جل المهتمين بنظرية الرواية وتحليلها امتحوا من نظريته وانطلقوا منها في صياغة أفكارهم ورؤاهم، بل أكثر من ذلك أن حركة النقد الجديد بفرنسا بجل رموزها وروادها تأثرت بشكل كبير بالأفكار العميقة والجديدة التي جاء بها هذا المنظر الروسي. ورغم مرور سنوات كثيرة على بروز وانتشار هذه الآراء إلا أنها لازالت تحتفظ بجديتها وصلاحيتها خاصة مع وجود هناك تيار فني جديد بدأ يتبلور داخل الكتابة الروائية يلح على ضرورة العودة إلى تراث ق 18 وما قبله نظرا لما يتميز به هذا التراث من تعدد لغوي وأسلوبي وخطابي، ونظرا لثراء عالم روايات هذا القرن وغناها وتنوع عناصرها ومكوناتها كتوفرها على العديد من صيغ السخرية والضحك والباروديا واللعب وغيرها من الصيغ والأساليب التي تعتبر استمرارا فنيا وأسلوبيا للأصناف الهزلية القديمة. وقد بدأت في السنوات الأخيرة أصوات عدة روائيين ونقاد ترتفع منادية بضرورة العودة لهذا التراث وتجاوز رواية ق 19 لكونها خضعت لتوجيه الفلسفة والتيارات الفكرية التي سادت خلال هذا القرن، فالرواية لا يمكنها أن تنتعش وتغتني وتتطور إلا بعيدا عن أي توجيه سواء كان فلسفيا أو فكريا أو أخلاقيا، فمهما كانت أهمية رواية ق 19 فإنها بخضوعها للارغامات المبدئية قد تخلت عن حريتها وعفويتها لهذا يمكن القول إن مبدأ التعدد اللغوي بمعناه الباختيني العميق هو أكثر تحققا في روايات ق 18، من هنا فدعوة العودة لهذا التراث هي دعوة مشروعة ومبررة من أجل تجديد دم الرواية وتطويرها وتفعيل عناصرها حتى تبقى محتفظة على طابعها المتعدد والمتنوع. ويمكن اعتبار بعض روايات أمريكا اللاتينية وروايات خوان غويتيسولو وهرمان بروخ وميلان كونديرا وغيرهم خير دليل على أهمية هذا التراث الغني والخصب، ودليل أيضا على أهمية الرواية المتعددة الأصوات واللغات.

صحيح أن أوروبا هي التي ابتكرت هذا الشكل وهو تراثها الأصيل قبل أن يكون تراث الإنسانية جمعاء، لكن الغريب هو أن الذين يغرفون اليوم من هذه الآبار هم كتاب من خارج أوروبا بل إن بعضهم من الشرق كسلمان رشدي، والغريب أيضا هو التنكر الفظيع الذي تعرض له هذا الأخير من طرف مثقفي أوروبا كأن الغرب يخون نفسه بنفسه كما يقول الروائي الكبير ميلان كونديرا في كتابه "الوصايا المغدورة". إن تنامي الدعوات إلى الاعتراف من آبار الماضي واحترام مبدأ التعدد الصوتي واللغوي في الرواية لدليل على أن أفكار باختين لازالت تحتفظ بطراوتها وجديتها وينبغي تجديدها وتطويرها حتى تستطيع مواكبة الجنس الروائي المتحول باستمرار يقول تودوروف: "إن باختين هو واحد من الشخصيات الأكثر فتنة والأكثر لغزا في ثقافة منتصف القرن العشرين الأوروبية"[1]. وإذا كان تودوروف قد ساهم إلى جانب كريستيفا في ترجمة وتقديم باختين إلى القارئ الفرنسي فإنه منذ صدور كتابه "المبدأ الحواري"، حسب ما نعرف، وهو مسكون بأفكار هذا الباحث الروسي ولازالت آثاره تظهر في جل كتاباته بما فيها الكتابات غير النقدية أي كتاباته الفكرية والانتروبولوجية "كالحياة المشتركة" "نحن والآخر" "في مواجهة التطرف"... وغيرها من الكتب التي تؤكد باستمرار هوس وعمق إيمان هذا الكاتب بسؤال الآخر، هذا السؤال الذي كان لباختين شرف إثارته وطرحه.

أما سارتر فإنه يتميز بأفكار مشابهة لأفكار باختين خاصة تلك التي تضمنتها مقالته المشهورة حول مورياك "السيد فرانسوا مورياك والحرية". يطعن سارتر، من خلال هذه المقالة، في أي ممارسة روائية يمثل المؤلف فيها موقفا متميزا بالنسبة لشخصياته، لأن على المؤلف أن يترك واسع الحرية لهذه الشخصيات وأن يمنحها حقها في التعبير والاختيار والنمو الطبيعي والموضوعي بدون مماهاة أو إطلاق أحكام، لأن المؤلف، حسب سارتر، إذا أطلق أحكاما فإنه يتمثل بالإله، بيد أن الله والرواية يتنافيان بشكل متبادل. وإذا كنا لا نتوفر على معطيات تؤكد لنا إطلاع سارتر على باختين إلا أنه يمكننا القول أن باختين خلق مناخا نظريا وتحليليا ربما كانت أصداؤه تصل إلى سارتر.

أما كريزينسكي فقد خصص في كتابه "ملتقيات العلامات" فصلا خاصا بباختين تحت عنوان "متغيرات حول باختين وحدود الكرنفال" يفتتح كريزينسكي هذا الفصل قائلا "إن باختين يشكل قطيعة ابستمولوجية غير قابلة للجدال في تاريخ النظريات العامة للرواية"[2]. ويكمن هذا

[1] تزفتا ن تودوروف: نقد النقد، (مرجع مذكور)، ص. 73 .

[2] Wladimir Krysinski: Carrefours de signes: Essai sur le roman moderne-Mouton éditeur: LAHAYE, Paris –Newyork, p. 308.

الاستحقاق، حسب كريزينسكي، في كون باختين استطاع إدخال عدد من المقولات (catégorie) التي تمكن من إعادة التفكير في الرواية في أفق نصي وعلائقي مزدوج هو داخلي وخارجي. غير أن نظرية باختين صيغت في زمن محدد واستحضرت نماذج محددة لهذا يتساءل كريزينسكي إلى أي حد تبقى الفئات الباختينية قادرة على استيعاب تعقد البنيات الروائية في القرن العشرين. وإذا كان الكرنفال يقلل من أهمية الثقافة والسلطة الرسميتين أفلا يمكن اعتباره هو الآخر طقس الطاعة العكسي؟ وقد أعطى كريزينسكي ثلاثة أمثلة وظفت العوالم الكرنفالية لا لإقامة التماثل، بل من أجل تدمير الرؤية الكرنفالية عن طريق السخرية والجدل اللعبي والتناص في مستوى السرد والخطاب معا. والروايات الثلاث تنتمي إلى حقول ثقافية ولغوية متباينة من ألمانيا وبولونيا ومن كوبا وقد خلص إلى فكرة أساسية وعميقة تتوخى تجديد هذه النظرية وتطويرها وفق تطور الجنس الروائي المعروف بتجدده باستمرار يقول: 'ففي العالم الكرنفالي المزيف الذي تشكله الأفراح الموجهة، وفي عالم فيديو، ملحمي - فيديو، مشهدي، فيديو، رواية - فيديو، انقلاب، فيديو، فن - فيديو، انتخاب، وفيديو التوجيه أصبح من الضروري للرواية من آليات مغايرة أكثر قوة من التعدد الصوتي ومن الكرنفال'[1]. وتكمن أهمية هذا الطرح في تجاوزه للغة المديح والإطراء والاجترار إلى ممارسة النقد الحواري مع أفكار باختين بغية تطويرها وتجديدها لأنها ليست مطلقة وثابتة وأبدية، وسوف يعود كريزينسكي لهذا الموضوع في مقالة مهمة نشرها بكتاب 'النظرية الأدبية' وهو كتاب جماعي نشر تحت إشراف مارك انجينو.

يؤكد كريزينسكي، في البداية، بأن موضوع مقالته هي ذاتية المؤلف، هذه الذاتية التي لم تحظ باهتمام كبير باستثناء الاهتمام الذي أولاه إياها فرويد ولاكان ثم هايدغر وادورنو، وبفضل هؤلاء بدأ الاهتمام بهذه المسألة ليصل ذروته عند فوكو، إذن، فمنذ البداية يتضح أن كريزينسكي يبحث عن ذاتية المؤلف عكس باختين الذي كان يبحث عن حوارية اللغات التي تتحقق أكثر حين تنحسر وتتراجع هذه الذاتية، كما أن اهتمام باختين، في نظر كريزينسكي، بالتعدد اللغوي وتفضيله لهذا النوع من الروايات على الروايات المونولوجية جعلته يسقط في 'المعيارية' التي سعى من خلالها إلى تشييد نموذج مطلق للعمل الروائي. فإذا كان باختين قد جعل من دوستويفسكي نموذجا ومعيارا بدأ، من خلاله، يقيس ويقيم الأعمال الروائية الأخرى 'المونولوجية' كروايات تولستوي فإنه بعمله هذا سقط في المفاضلة المعيارية بين هذين النموذجين التي تمت لصالح النموذج الأول، لكن الموضوعية الفنية والجمالية تفترض الاعتراف بقيمة الكثير من النصوص المونولوجية ومنها نصوص

---

(1) W. Krysinski: Ibid, p. 18.

تولستوي نفسها يقول كريزينسكي: إن الذيل الحواري لباختين يجهل بأن المونولوجية ليست فقط طريقة وموقف إبداعي (حيث يحشر تولستوي) ولكنه أيضا ممذجة للسرد، إنه يحشر الذات في بناء عالم مجهري سيميائي هو الذي يدلل على وجهة نظره التي تقصي الحوارية إلى الدرجة الثانية[1].

ويؤكد كريزينسكي إلى أن الحوارية تكون الذات وليست الذات هي التي تتمرى في كلام الآخر، فالسارد هو صوت المؤلف، ذات إنسانية، تشغل مكانا سجاليا في العالم الحقيقي، والسارد هو الذي ينقل وجهة نظر المؤلف إلى القارئ. بهذا المعنى يصير المؤلف هو الذي ينظم ويرتب السرد سواء في الرواية المتعددة الأصوات أو الرواية المونولوجية، بمعنى أن فكرة الحياد تبقى مستبعدة في الشكلين معا. فإذا كان باختين يعطي للكاتب دورا ثانويا، فإن كريزينسكي يعتبره هو العامل الأساسي في سيميوطيقا تعدد الأصوات والحوارية، على اعتبار أنه هو الذي يبني الرواية ويعطيها الآليات الدلالية كالإنزياح الخطابي والميتاسرد والتقطيع والكولاج ... الكاتب هو مبدع بنيات النص الاختلافية[2]. وإذا كان كريزينسكي يعتقد بذات الكاتب المتمركزة والتي تتحكم في صياغة النص الروائي، فإن هناك وجهات نظر أخرى اهتمت بشكل كبير بمسألة المتكلم في الرواية أو ما يسمى بمحفل السارد، ونظرا لأهمية هذه المسألة في صياغة كتابة متعددة الأصوات، فقد خصصنا لها قسما خاصا للوقوف فيها عند الخلط الذي ارتكبه باختين بين الكاتب والسارد وللوقوف من جهة أخرى عند وجهة نظر كل من نظرية التلفظ والنظرية السردية حيال هذه المسألة.

ومن بين المؤاخذات التي أخذت على باختين، أيضا، هي أنه جعل من دوستويفسكي مؤسسا للرواية المتعددة الأصوات في حين أن هذا الرأي لا يخلو من مجازفة، لأنه كانت هناك نصوص روائية كثيرة ظهرت قبل دوستويفسكي وهي روايات متعددة الأصوات واللغات كدون كيشوط لسيرفانتيس، بل إن نصوص ق 18 اغلبها لم تكن تشذ عن هذا المنحى لقد حدد باختين مفهومه للرواية المتعددة الأصوات أثناء نقاش سجالي مع الشكلانيين الروس ومع جورج لوكاتش. وقد أسسه على الإختلاف بين جمالية الملحمة وجمالية الرواية، وبصفة خاصة انطلاقا من تحليل العمل الروائي لدوستويفسكي الذي خصص له كتابه "معضلات شعرية دوستويفسكي". والنقطة الأكثر ضعفا في حجاجه تكمن في تقديمه لدوستويفسكي كمبتكر لشكل جديد للرواية: الرواية المتعددة الأصوات التي تعوض الشكل المونوغرافي، بيد أن الرواية كانت دائما متعددة الأصوات منذ

---

(1) W. Krysinski: les incidents du sujet in théorie letteraires-ouvrage collectif-Puf-1989-p 244.

(2) w. Krysinski: Carrefours du signes-Ibid-p. 18.

بـدایاتها، دونکیـشوط لـسیرفانتیس واناکارنینـا لتولـستوي لیـسا أقـل مـن الجريمـة والعقـاب لدوستویفسکي[1].

إن كثرة الآراء والسجالات حول باختين تدل على شيء واحد ووحيد وهـو أهميـة هـذا الناقد وجديته. واستحضارنا هنا لبعض الآراء التي حاولت الوقوف عند بعض المنزلقات في نظريته لا نروم من خلالها نقض ما قلناه، بل بالعكس فقد استحضرناها لتأكيد شيء وحيد وهـو أنـه علـى الرغم من أهمية هذه النظرية، وعلى الرغم من كونها شكلت قطيعة ابستيمولوجية حقيقيـة مـع مـا سبقها إلا أنه ينبغي التعامـل معهـا في سياقها الثقـافي والتـاريخي مـن أجـل التعـاطي معهـا بنـسبية وموضوعية بعيدا عن الانفعال العاطفي. أما آراء كريزينسكي فلا يمكنها بأي حال مـن الأحـوال أن تنكر أهمية الرواية المتعددة الأصوات واللغات، هذه الرواية التي كان لباختين فضل التنظير لها بغيـة تكريسها وتعميق جذورها في تربة الثقافة والفـن باعتبارهـا مغـامرة للبحـث عـن الحقيقـة المتـشظية والمنفلتة باستمرار.

إن أهمية الرواية المتعددة الأصوات ما فتئت تتزايد مع حاجة الإنسان إلى فضاء يضمن لـه حرية البوح والاعتراف والتعبير المختلف والمغاير بعد أن ضاق به فضاء الواقع والمعيش. إن تكريس الرواية المتعددة الأصوات هو تكريس لفن يشكل العدو الأبدي لكل القيم التوتاليتارية والـسلطات الأحادية والحقيقة الوحيدة المتعصبة والمطلقـة، لهـذا فـإن حظـوظ هـذا النـوع مـن الروايـة يـتقلص ويتراجع في ظل الأنظمة المستبدة والأحادية. وتزداد حاجة الإنسان لهذا النوع من الكتابـة اليـوم إلى عامل أساسي يكمن في سقوط جميع المثل والشعارات والأحلام التي كانت تـشكل يقينيـات مطلقـة للأفراد والجماعات كأن التاريخ غدا عاجزا عن تقديم الآفاق الممكنة والمحتملة وتحول هو بـدوره إلى قوة معاكسة وغريبة لا تعمل وفق إرادة الإنسان ورغباته بل تتحرك وفـق قوانينهـا الخاصـة الناسـفة والملغية لجميع الاحتمالات، لهذا لا يسعنا إلا أن نردد مع باختين إذا فقد الروائـي الأرض اللـسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي إلى مستوى الوعي التنسيبي الجاليلي باللغة، وإذا لم يـستمع إلى الثنائية الصوتية العضوية وإلى الحوار الداخلي(...) فإنه لـن يفهـم ولـن يحقـق أبـدا الإمكانـات والمعضلات الحقيقية للجنس الروائي[2].

(1) Kvetoslav Chvatik: le monde Romanesque de Milan Kundera. Traduit de l'Allemand par Bernard Lontholary –ARCADES-GALLIMARD 1994, p. 192-193.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي (مرجع مذكور) ص. 93.

الفصـــل الثـانـي

محفل المتكلم/ السارد بين المقاربة التلفظية والمقاربة السردية

عندما تناول الناقد الروسي ميخائيل باختين مسألة المتكلم في الرواية فقد أخلط في عمله هذا بين الكاتب الحقيقي والكاتب الضمني أي بين المؤلف والسارد، فالمتكلم في الرواية، في نظره، هو أساسا فرد اجتماعي ملموس ومحدد تاريخيا، كما أن اهتمام باختين قد اقتصر أساسا، على مسألة المتكلم في النص ولم يهتم بالمتكلم في الملفوظ، لهذه الأسباب اضطررنا إلى تخصيص هذا القسم من البحث للوقوف عند المقاربتين التلفظية والسردية بغية تجديد الأسئلة المتعلقة بمسألة المتكلم. وتتعالق غاية هذه المقاربة ومسألة البوليفونية (تعدد الأصوات) باعتبارها تمس جانب المتكلم في النص، وتمس، أيضا، هوية المتلفظ.

المقاربة التلفظية

التلفظ هو نشاط الذات المتكلمة لحظة البث اللفظي، وليس التواصل، في نظر سوسير ومارتيني وجاكبسون إلا وظيفة من وظائفه. ومن أهم رواد نظرية التلفظ نذكر بالي، غيوم، جاكبسون، بنفنست، ديكرو، مانكونو، باختين ... يعرف بنفنست التلفظ بقوله: "التلفظ هو تشغيل اللسان عن طريق فعل فردي في الإستعمال"[1]. من هنا تتحول اللغة من كونها نسقا من الأدلة إلى إمكانية ذاتية لأنها تتيح للذات أشكالا مناسبة للتعبير عن نفسها. فيغدو التلفظ حدثاً فردياً مشروطاً بسياق زمكاني - نفسي اجتماعي يتميز بخصوصيته وفرادته. إن بنية ضمير المتكلم هي بنية حوارية بالضرورة لأن ال"أنا" تدخل في علاقة ضرورية واختلافية مع الضميرين الآخرين، ضمير المخاطب وضمير الغائب، وإذا كان مفهوم التكلم يفيد أساسا في التعريف بمحفل المتكلم، فإن مفهوم التخاطب سيفيد من جهته في التعريف بالمخاطب "أنت". إن هذه البنية الحوارية (التخاطبية) لمفهوم التلفظ، والتي يتعالق داخلها تعالقا ضروريا المتكلم والمخاطب ظلت مجهولة من طرف بنفنست

(1) Benveniste (Emile): problème de linguistique général II Pd- Gallimard coll-tel 1982, p. 80.

ماعدا إشارات مقتضبة إلى ازدواج ذات المونولوج بذات متكلمة، وذات مخاطبة في آن واحد، في حين أنه لم يدرك احتمال تضمن الملفوظ لأكثر من ذات متكلمة واحدة. ويعتبر اوزفلد ديكرو واحدا من أهم الذين طوروا نظرية التلفظ من وجهة نظر بوليفونية، فهو منذ البداية يؤكد بأن جميع البحوث التي انجزت حول اللغة منذ قرنين على الأقل تأخذ كمسلمة كون كل ملفوظ يحتوي على كاتب واحد ووحيد. ومشروع ديكرو يسير في أفق تقويض هذا الطرح وتأكيد مسلمة نقيضة تثبت تعدد المتكلمين داخل نفس الملفوظ. وهو لا يخفي تأثره بباختين غير أنه يوضح أن الفرق بينه وبين هذا الأخير يكمن في كون باختين اشتغل على نصوص طويلة في حين أنه هو يشتغل على ملفوظات، يقول: "لكن نظرية باختين هاته حسب معرفتي طبقت دائما على نصوص، بمعنى على متوالية من الملفوظات، ولكنها لم تطبق أبدا على الملفوظات التي تتكون منها هذه النصوص"[1]. وقد قدم ديكرو تعريفا موسعا للتلفظ مفاده إنه الحدث الذي يتشكل بظهور ملفوظ[2].

يلاحظ من خلال هذا التعريف أن ديكرو لم يقرن الملفوظ بمفهوم الذات المتلفظة ولا بفعل التلفظ الصادر عنها، إذ اقتصر على اعتبار التلفظ هو الواقعة التي يترتب عنها ظهور الملفوظ. والمتكلم في نظره ليس ملزما لمعنى الملفوظ. إذ يحصل أن لا تتضمن ملفوظات معينة علامات صريحة أو إشارات ضمنية لضمير المتكلم. كما أن مسؤولية تلفظها يصعب إسنادها لأحد ما وهذا هو السبب الذي دفعه إلى أن لا يقرن التلفظ بذات المتلفظ. وقد عمل ديكرو، أيضا، على إنجاز تمييز أساسي بين الجملة والملفوظ يرتبط تباعا بتمييز آخر بين الدلالة والمعنى يقول: "ما أسميه "جملة" هو موضوع نظري. نفهم من هذا أنه لا ينتمي - بالنسبة للساني، إلى حقل الملاحظ Observable ولكنه يشكل ابتكارا لهذا العلم الخاص الذي هو النحو"[3]. أما الملفوظ فهو تحقق الجملة ضمن شروط وضعية تلفظية وسياق محددين، غير أن العلاقة بينهما تتجاوز العلاقة بين التجريد والتحقق: إذ تقدم الجملة توجيهات للأشخاص الذين يتعين عليهم تأويل ملفوظات الجملة، توجيهات تحدد ما هي الحيل التي ينبغي إنجازها لإسناد معنى لهذه الملفوظات، فيغدو المعنى بناء على هذا هو حصيلة التوجيهات المخصصة داخل الدلالة المنتمية إلى مستوى الجملة، ويأخذ بالاعتبار الوضعية الخاصة التي تحيط بالخطاب.

---

(1) Ducrot (oswald): le dire et le dit ed-Minuit 1984, p. 172.
(2) Ducrot (oswald): Ibid, p. 179.
(3) Ducrot (Oswald):Ibid, p 174.

ويرى ديكرو أن معنى الملفوظ هو وصف لتلفظه. فالملفوظ يقدم داخل معناه ذاته وصفا للفاعلين المحتملين للتلفظ. وهو الوصف الكفيل بإسناد الملفوظ إلى ذات واحدة أو ذوات متعددة قد تكون المصدر الذي يصدر عنه، وقد ميز ديكرو داخل هذه الذوات بين: الذات المتكلمة - المتكلم - المتلفظ. والسبب في هذا التمييز هو أن الملفوظ لا يمكن إسناده إلى ذات محددة ونهائية. يعرف المتكلم قائلا: "نفهم من المتكلم الكائن الذي يتقدم داخل المعنى ذاته للملفوظ، بصفته مسؤولا عن الملفوظ، أي بصفته الشخص الذي ينبغي أن نسند إليه مسؤولية هذا الملفوظ. فإليه يحيل الضمير "أنا" وباقي علامات ضمير المتكلم"[1]. ويحرص ديكرو على تمييز المتكلم عن الكاتب التجريبي للملفوظ إذ لا يمنع تطابقهما أحيانا داخل الخطاب الشفوي من الانتباه إلى الحالات العديدة (حالة النص التخييلي خاصة) التي لا يتماهى فيها الكاتب الواقعي بالكاتب الضمني المقدم داخل الملفوظ ويتميز المتكلم عن الكاتب التجريبي ب "أنا" المتكلم. وقد عرف التلفظ قائلا: "أسمي متلفظين هذه الكائنات المنذورة للتعبير بواسطة التلفظ بدون أن نسند إليها كلمات محددة رغم ذلك. إذا "تكلمت" فذلك معناه فقط أن التلفظ ينظر إليه كمعبر عن وجهة نظرهم، عن موقفهم وموقعهم، وليس بالمعنى المادي لأقوالهم"[2]. يمثل المتلفظ بالنسبة للمتكلم ما تمثله الشخصية بالنسبة للكاتب. وقد عادل ديكرو المفاهيم التلفظية الثلاثة (الذات المتكلمة (التجريبية)، المتكلم، المتلفظ) بمفاهيم علم السرد فتقترن الذات المتكلمة (التجريبية) بالكاتب الواقعي ويقترن المتكلم بالسارد بينما يعثر المتلفظ على مرادف له داخل مفهوم "مركز التبئير". يتحدث المتكلم بالمعنى الذي يسرد به السارد - أي باعتباره مصدر الخطاب. غير أن المواقف المعبر عنها داخل الخطاب يمكن إسنادها إلى متلفظين يتباعد عنهم، شأن وجهات النظر المتجلية في السرد، والتي يمكن أن تكون وجهات نظر ذوات وعي غريبة عن السارد. لقد وقف ديكرو عند عدة أمثلة تلفظية تكشف عن تعدد المصادر التلفظية وتهم تراتب التلفظات وبناءها، ومن بين هذه الأمثلة وقف عند الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر، صيغة النفي، السخرية ... وغيرها من المظاهر التلفظية التي تحتوي على أكثر من متلفظ وذات البنية المتعددة الأصوات من حيث المتكلمين، وسنقف عند بعض هذه الأمثلة لتأكيد المظهر البوليفوني لبعض التلفظات.

---

(1) Ducrot (Oswald): Ibid, p. 194.
(2) Ducrot (Oswald) Ibid, p. 203.

يحتل الخطاب المباشر حالة الملفوظ المزدوج التلفظ فهو في كليته يستند إلى مسؤولية متكلم واحد في حين أن جزءا منه يستند إلى مسؤولية متكلم ثاني. ففي هذا النوع من التلفظ تكون هناك تراتبية من الأقوال ولا توجد مفارقة إلا إذا خلطنا بين المتكلم (السارد عند السرديين) وبين الذات المتكلمة التي هي عنصر من التجربة. والأسلوب المباشر، في نظر ديكرو، يعني أن نجعل أحدا ما يتكلم وأن تأخذ كلامه بعين الاعتبار. وهذا لا يعني أن حقيقته تعود إلى تطابق حرفي كلمة كلمة. ويختلف شكل إدراج الخطاب المباشر بين وروده في الخطاب الشفوي عنه في الخطاب المكتوب، فإذا كان هذا الأخير يستفيد من المعطيات الطباعية في فصل الخطاب الناقل عن الخطاب المنقول بواسطة نقطتي التفسير والمعقوفتين فإن الخطاب الشفوي لا يستفيد من ذلك، الشيء الذي يجعله ملزما باستعمال الأفعال التقديمية المصحوبة بالوقفة وبتنويعات في النبر. ونفس الازدواجية التي وجدناها في الخطاب المباشر على مستوى التلفظ نجدها في صيغ السخرية يقول: التكلم بطريقة ساخرة تعود للمتكلم في تقديم التلفظ كتعبير عن وضع متلفظ E، وضعية نعرف عنها بالتالي أن المتكلم L يتحمل المسؤولية. وأكثر من هذا يأخذها بعبث. وبما أنه يعتبر مسؤولا عن التلفظ فإن L ليس نظيرا ل- E الذي هو مصدر وجهة النظر المعبر عنها في التلفظ[1]. أما صيغة النفي فإنها هي الأخرى تتوفر على هذه الازدواجية على مستوى التلفظ، فإلى جانب المتلفظ الذي يعلن النفي يقف متلفظ آخر يلغي هذا النفي. إن بنية اللاتماثل بين تلفظين أحدهما موجب والآخر سالب هو الذي يجعل من صيغ النفي صيغا بوليفونية على مستوى التلفظ وقد ميز ديكرو بين نوعين من النفي: نفي وضعي ونفي سجالي. أما الصيغ الاستفهامية فهي الأخرى تتميز بهذه البنية المزدوجة بسبب دلالتها التي تراوح بين الثبوت والشك الذي يدفع إلى التساؤل والاستفهام ونفس الشيء يمكن قوله بالنسبة لصيغ الافتراض Présupposition.

لقد عمل ديكرو على تطوير التصور السائد حول الملفوظ باعتبار هذا الأخير مقولة تتضمن إمكانات التأويل قصد الاهتداء إلى موقع المتكلم، وتحديد هويته، بغض النظر عن طبيعة المؤشرات والضمائر ومقتضى الحال والسياق. ولا يتماثل معنى الملفوظ، في هذا الإطار، مع معنى الجمل نحويا وتركيبيا، وإنما هو صيغة للتداول والتواصل بين طرفين أو عدة أطراف. وهي صيغة تتجاوز فيزيقية الخطاب وماديته إلى مستوى اندماج عدة متكلمين في ملفوظ واحد، أو صدور عدة ملفوظات عن متكلم واحد. هذا إلى جانب أن بعض مظاهر الملفوظ قد تنسب إلى متكلم أول

(1) Ducrot (Oswald) Ibid, p. 211.

يتصدر موقع الخطاب، وتنسب في نفس الوقت إلى متكلم ثان، على أن هذا المتكلم الثاني يتبنى القول أو ينقله إلى آخرين باعتباره وسيطا وظيفيا.

أما فان دان هوفل المشغول بالبحث في العلائق المعقدة بين الملفوظ والتلفظ، الكلام والكتابة، الشفوي والمكتوب، الصوت والصمت فإنه ينطلق من العوامل الستة التي تتكون منها العملية التواصلية والتي سبق لجاكسون أن حددها: المرسل - المرسل إليه - السياق - الإرسالية - الالتقاء والسنن ليؤكد أن كل تواصل من هذا النوع هو إذن، تواصل بين ذات التلفظ (الذات المتكلمة - المتكلم - الباعث - السارد...) ومخاطب واحد أو عدة مخاطبين (مستمع ، متلقي، مسرود له ...) والنتيجة هي الحصول على الملفوظ. فإذا كان التلفظ هو فعل إنتاج ملفوظ ما، فهذا الأخير هو تحقيق لهذا الفعل. ويؤكد هوفل بشكل كبير على محفل المخاطب كمكون أساسي من مكونات السياق التلفظي، بل أكثر من ذلك أنه يجعل منه متلفظا مشاركا "co-énonciateur" يقول: "ينبغي أن ينظر إلى التلفظ كنشاط متصل، والمتلقي.. متلفظ - مشارك يساهم في إعداد المعاني ضمن سياق متداخل الذوات Intersubjectif"[1]. فكل ملفوظ، في نظره، لا يكتفي بإبراز أنا المتكلم وحدها (أنا - هنا - الآن) ولكنه يعمل أيضا على استدعاء أنت المخاطب التي تساهم في تشكيل التلفظ الذي لا يمكن أن يقوم إلا بالتداخل والحوار.

وإذا كان هدف السرديات، في نظره، هو السعي نحو صياغة نظرية للعلاقات القائمة بين النص السردي والحكي والقصة فإن هذا التوضيع Objectivation يصطدم مع ذلك بتعدد أصوات النص وبتعدد التأويلات الممكنة وبالفرز الذاتي لعناصر المحتوى - لهذا تبقى السرديات، في نظره، عاجزة عن مقاربة النصوص التخييلية شأنها في ذلك شأن التيار الماركسي: كولدمان - ماشري - التوسير... لأن هذا النقد، يقول هوفل، يغيب ما هو ذاتي في العملية الإبداعية ويتعامل مع النصوص على أساس أنها تعكس أشياء موضوعية، لهذا يقترح مقاربة تمزج بين الموضوعي والذاتي وتقبض على استراتيجية التلفظ يقول: "لنعتبر الرواية كدائرة خطابية حيث الحكي ليس إلا مظهرا يلح على التداخل المعقد والكامن في التواصل الروائي بين ذوات التلفظ وبين ملفوظ آخر، بين محتوى وسياقه، بين خطاب موضع Objectivité وخطاب مذوت Subjectivité، بين كلمة تقال بصوت، وبنفس الكلمة تقال بصوت آخر، بين نص وآخر"[2]. وقد تحقق الكثير من هذا النقد

---

(1) HEUVEL (VAN DAN) parole Mot silence pour une poétique de l'énonciation, Librairie José Coti 1985, p. 19.

(2) HEUVEL (VAN DAN): Ibid, p. 32.

بفعل تأثير فلسفة اللغة، التحليل النفسي، التداوليات والتحليل الحواري خاصة وأن ما يميز التواصل الأدبي هو شكله الخاص الذي يأخذه التلفظ كنشاط يشترك فيه الباعث بالمتلقي وداخل النص بخارجه لهذا فشعرية التلفظ، في نظره، هي التي تبقى قادرة على هذا الإنجاز النقدي لأن السرديات البنيوية والوضعية الجديدة التي ارتبطت بدراسة العلاقات بين النص والحكي والقصة تبدو أنها ماتت[1]. فالسرديات، في نظره، قد انتهت لأنه لم يعد بالإمكان دراسة النص كبنية متسقة ومستقلة أو كعلامة / علامات خال-صة لأنه ملفوظ تواصلي له علاقات بالخارج. وقد تطرق لعلاقة المكتوب بالشفوي (العامية والفصحى) والتي هي، في نظره، علاقة حوار بين شكلين من الخطابات، خطاب شبه رسمي (الخطاب المكتوب) والخطاب المتحرر (الشفوي) هذه العلاقة التي تخلق في النص لغة جديدة تخصصه وتخصبه. واللجوء إلى الشفوي يبرره عدم اكتفاء اللغة بالمكتوب. والاستعانة بالشفوي أو بالكلام اليومي في الكتابة الأدبية لا يسحب بالضرورة عن الخطاب المكتوب خاصياته الفنية والجمالية بل بالعكس يمكن في حالات معينة أن يرجحها.

كما تطرق لبلاغة الصمت في النص ووقف عند إيحاءاتها الدلالية والرمزية، كما حاول إبراز دورها في بناء النص وصنع جماليته يقول: "هذا الفراغ النصي هو طبعا علامة في نفس مستوى الكلام: نعرف جيدا أن الصمت "يتكلم" أكثر من الفصاحة ويلعب دورا أساسيا في التواصل كما يمكنه أن يكون، أيضا، مفزعا أكثر من الصراخ"[2]. وفي إطار اهتمامه بمقولة الصمت ميز بين الصمت المقصود والصمت غير المقصود، الصمت الذي يحمل استراتيجية خطابية والصمت الذي يحيل على المتعذر تسميته والإشارة إليه. وقد ميز، أيضا، بين خطاب السارد (سردية موضوعية) وخطاب الشخصيات (سردية ذاتية) وميز داخل هذا النوع الأخير بين ثلاثة أصناف من الخطابات: المنقولة - المنسوخة والمسرودة. وقد خصص حيزا مهما لأهمية الحوار في النص الروائي باعتباره بنية شكلية تلعب دورا مهما في دراسة تطور تاريخ الجنس الروائي وفي إعداد نمذجة للأشكال الروائية (رواية إرسالية - يوميات - مذكرات ...) كما أنه يلعب دورا مهما في تجديد الشكل الروائي وتخصيصه شأنه في ذلك شأن الوصف والسرد ... وقد تحدث عن أنواع بعض الخطابات المميزة للشكل الروائي كالخطابات الواصفة - الخطابات التقييمية - الانشطار المرآوي - الخطاب عن الخطاب - الخطاب في الخطاب... وغيرها من الأشكال التي قد نتطرق لبعضها لحظة التحليل.

---

(1) HEUVEL (VAN DAN): Ibid P 35.
(2) HEUVEL (VAN DAN): Ibid P 67.

أما مانكونو فإنه يرى أن الملفوظ، قبل أن يكون ذلك المقطع من اللغة الطبيعية الذي يسعى اللساني إلى تحليله هو نتاج حدث فريد هو تلفظه الذي يستلزم متلفظا، ومستقبلا ولحظة وحيزا خاصين. وهذه المجموعة من العناصر هي التي تحدد ظرف التلفظ. وبقدر ما تلتبس علينا هوية المتكلم في الخطاب الأدبي، ولا نستطيع نسبتها لمتكلم مباشر، بقدر ما نغيب، أيضا، حالة التلفظ المباشرة. وذلك لأن القارئ لا يدخل في علاقة مباشرة مع الذات التي كتبت النص، أي شخصية المؤلف ولكنه يدخل في هذا النوع من العلاقة إما مع السارد أو الشخصيات. إن التباس هوية المتكلم في الملفوظ هو ما يزكي أطروحة البوليفونية التي خصص لها مانكونو فصلا في كتابه "عناصر لسانية من أجل النص الأدبي". ترتبط مسألة البوليفونية بجانب المتكلم في النص وتمس هوية المتلفظ وهي المسألة التي تثير – حسب مانكونو – ثلاثة أوضاع:

- وضع المنتج الفيزيقي للملفوظ (أي الفرد الذي يتحدث ويكتب)
- وضع "أنا" (أي الشخص الذي يحرك لمصالحه نظام اللغة ويضع نفسه مصدرا لما يمكن أن يهتدى إليه مرجعياً).
- وضع "أنا" المسؤول عن "الأفعال التكلمية" الذي يحقق العقد المحول للعلاقات ما بين المتكلم والمستمع.

يميز مانكونو بين الذات المتكلمة والمتكلم، يقول بأنه مع ديكرو بدأنا نميز بين الذات المتكلمة ومتكلم ملفوظ ما. فإذا كان الأول يلعب دور منتج الملفوظ فإن الثاني يمثل الشخص الذي يتحمل مسؤولية العقد اللساني. فبلزاك وهيجو، مثلا، يمثلان الذات المتكلمة في مؤلفاتهما (أي الأفراد الماديين الذين أنتجوا تلك الأعمال) ولكن هذه النصوص لا تمنحهم مسؤولية ملفوظاتهم لأن ذلك يعود إلى دور المتكلم. ويمكن مطابقة الذات المتكلمة بالكاتب أو المؤلف في حين يمكن مطابقة المتكلم بالسارد يقول: "هذا المؤلف ليس سوى مطابق التلفظ النصي، ولاوجود مستقل لدوره التلفظي"[1]. ومن هنا يصعب تحديد طبيعة العلائق التي تقوم بين المؤلف وسارده. وحتى إذا أمكن تحقيق ذلك، فإنه يظل خارج اشتغال التواصل الأدبي. ويزداد الأمر حدة، من وجهة نظر التلفظ – عندما تطرح مسألة وحدة الذات المتكلمة انطلاقا في ذلك من النظرية التي تقول بأن كل

---

(1) MAINGUNEAU (DOMINQUE): ELEMENTS DE LINGUISTIQUE pour le texte littéraire - Bordas - paris 1986, p. 71

ملفوظ يمتلك قائلا واحدا، بينما نلاحظ احتواء النصوص الأدبية على أصوات متعددة تتكلم بالتناوب أو بشكل متداخل دون أن يكون أحدها مهيمنا، وليس هذا البعد وحده هو الذي يؤسس خصوصية التلفظ الأدبي من منظور تعدد الأصوات وحسب، وإنما يستقطب ملفوظات عدة داخل ملفوظ واحد. ونكون حينئذ إزاء تراكب ملفوظات بعضها ظاهر وبعظها الآخر خفي. وتترتب عن هذه المعادلات جملة أوضاع سردية أهمها – من خلال علاقة المؤلف بالسارد – تمفصل العناصر المكونة للسرد، إذ ليس بالضرورة أن يكون المؤلف هو السارد، وإن كانت تقوم بينهما علائق من قبيل السيرة والسيرة الذاتية مثلا. ومن ثمة تطرح قضية "من يتكلم" داخل النص الروائي ومن يتكلم داخل الملفوظ. وإذا كنا نسلم منذ البداية بأن المؤلف ليس هو السارد إذ يكفيه أن يتقمص ذاتا سردية تحتكم إلى ضمير المتكلم أو غيره من ضمائر الخطاب ليغدو ذاتا متخيلة، فإن صفة الذات المتكلمة قد تنطبق على الكاتب الذي يقوم بدور إنتاج الخطاب، وتطابق صفة المتكلم حينئذ عند من يكون مسؤولا عن الأفعال اللغوية. ورغم الالتباس الذي يحدث عندما نحاول إيجاد فروق فاصلة بين المؤلف والسارد، فإننا نستطيع القول بأن هذا الأخير هو المطابق (المعادل) العلائقي للتلفظ النصي. وذلك لأن المؤلف/ الكاتب يسند أمر تسيير دفة السرد إلى السارد الذي يستحوذ على العدة السردية ويحولها لصالحه محتفظا لنفسه بدور الوساطة بين الأطراف الفاعلة في البرنامج السردي، وهي الأطراف التي تستطيع أن تتحول بدورها إلى ذوات متكلمة. وهي تنتقل من حالة اللاشخصية إلى حالة القول بواسطة الخطاب المباشر الذي يمتلك خاصية إقحام تلفظات أخرى داخل تلفظ المؤلف[1]. أما وضع المتلفظ فإنه يختلف باختلاف الأدوار السردية. ومن ثم فإنه يبدو بمثابة "سارد لا مرئي"[2] يقتحم النص من جميع زواياه وأبوابه المشرعة ليحشر وجهة نظره الخاصة، وليتخذ موقفا ويدلي برأي لا يعبر صراحة، وكأن الأمر يتعلق ب "جاذبية" طافية تتعدى أفق السارد والشخصيات. وتتقاطع قضية المتكلم وقضية المعينات ، وفي مقدمتها الضمائر النحوية التي تطرحها أغلب تنظيرات التلفظ وتلح عليها.

ويرى مانكونو أن ضمير المتكلم والمخاطب يحيلان بالتتابع على دور المتكلم ودور المخاطب اللذين لا ينفصلان إذ أن كل "أنا" تستدعي "أنت" وكل "أنت" تستدعي "أنا" بالقوة. أما ضمائر الجمع فإنها تحتوي كل الضمائر الأخرى حسب السياق والمتغيرات. وبقدر ما يثير وجود الضمائر

[1] MAINGUNEAU, Ibid, p. 72.
[2] MAINGUNEAU, Ibid, p.73.

داخل التلفظ اللغوي المباشر حساسية نظرية، فإن ضمائر "اللغة الأدبية" داخل الأنساق السردية تشكل مجالا واسعا للطرح والدرس والتناول. ولابد من التذكير بأن حضور هذه الضمائر يظل غير ممثل للذات المتكلمة بل إنه غير ممثل لبقية المؤشرات الأخرى من مكان وزمن. ونكون في هذا الإطار إزاء قضية تالية هي قضية خصوصية الخطاب الأدبي وفيه لا يكون الضمير إلا ظلا أو قناعا من ظلال وأقنعة حشد من الأصوات فيها صوت المؤلف، وصوت السارد، وأصوات الشخصيات التي تشكل عالم المحكي ، وتنأى أو تقترب، تتماهى أو تختلف مع صوتي السارد والمؤلف وهما يتقاطعان، أو يتنافران أو يستغل كل واحد منهما بنبرته الخاصة الآخر. وتتعقد وضعية التلفظ حين يكون المكتوب نصا تخييليا. إذ يقوم هذا الأخير على أساس وضع تلفظي مزدوج لا يبيح التواصل بين الكاتب والقارئ إلا عبر وسيط يمثله النص التخييلي الذي "سيستقل" بوضعيته التلفظية الداخلية، وبشبكة إحالاته الخاصة "خصوصية القول الأدبي، هاته، تؤثر خصوصا على مفهوم "وضعية التلفظ" بأبعادها الثلاثة: الضمير - المكانية - الزمانية - ففي الوقت الذي يحيل فيه ملفوظ عادي مباشرة إلى سياقات مادية ملموسة، فإن النصوص الأدبية تنشئ مشاهدها التلفظية من خلال لعبة من العلاقات داخل النص ذاته"[1].

يتوارى التواصل المباشر (الخارجي) بين ذات الكاتب وذات القارئ خلف تواصل غير مباشر يؤسسه نص يعد التخييل خصيصته الأساسية: "يسند التواصل في النص الأدبي إلى ذات متخيلة عموما (سارد - صوت - وظيفة) ويستند إلى وضعية متخيلة، ممسرحة ، ويقوم بذلك بواسطة لغة غير مباشرة، موكولة إلى فاعلين غير موجودين (واقعيا) يقومون بدور الوسيط بين المؤلف والقراء"[2].

إذا كانت هوية المتكلم في الملفوظ قد ظلت أحادية مع كل من جاكبسون - غيوم وبنفنست فإن بالي قد عمل على زعزعة هذه القاعدة ليؤسس نظرية جديدة تحتوي على الخطوط العريضة للتعدد الصوتي على صعيد التلفظ. ورغم حدود نظريته إلا أن ديكرو يعتبر المؤسس الأساسي للتحليل البوليفوني في اللسانيات "إن بالي وديكرو هما اللذان شددا أكثر على الذات باعتبارها داخلية في الخطاب، وقد تم ذلك في إطار بوليفوني (Polyphonique) ضمني بالنسبة لبالي، وصريح بالنسبة لديكرو ويرتبط بالضرورة تصور الذات في أدوارها المختلفة بفهم (كيفية) إشتغال

(1) Mainguneau, Ibid, p. 10.
(2) MAINGUNEAU: Ibid, p. 20.

اللغة[1]. وإذا كان ديكرو قد طور نظرية التلفظ فإن مانكونو قد استثمر بشكل كبير أفكار هذا الأخير ووظفها ضمن استراتيجية تفعيل وتجديد المقاربة التلفظية.

المقاربة السردية

لقد شكلت مسألة المتكلم/ السارد نقطة تقاطع جوهرية بين اللسانيات التلفظية ونظرية تحليل الخطاب (السرديات). يرى ليتتفلت أن الشعرية التاريخية على يد رائدها ميخائيل باختين قد خلطت بين مصطلحي المؤلف والسارد لأن الذي قصده باختين من اصطلاح (المؤلف) في ارتباطه بأفكاره التي يمكن أن تبرز في عمله ككل (أي خطاب المؤلف) هو المؤلف الملموس، في حين أن المؤلف المجرد هو الذي يجب أن تنسب إليه ايديولوجية كل عمل أدبي تلك التي ينسبها باختين إلى المؤلف الملموس، أما السارد فتقف وظيفته، هنا، عند هذه الحدود التعبيرية بدل الإيديولوجية، لهذا فإن اللسانيات التلفظية والسرديات قد حاولتا تجاوز هذا الخلط ووضع حدود فاصلة بين كل محفل على حدة.

وقد كثرت الأبحاث وتضاربت حول مفهوم الرؤية السردية نظرا لكون هذا المفهوم يشكل أحد أهم مكونات الخطاب السردي ونظرا لكونه أيضا، يرتبط بأحد أهم عنصري عملية الحكي الأساسيتين: الراوي والمروي له، وقد اتخذ هذا المكون تسميات عديدة: وجهة النظر - الرؤية - البؤرة - حصر المجال - التبئير - وجهة النظر... وغيرها من التسميات التي إن دلت على شيء فإنما تدل على أهمية هذا المكون الذي حظي بدراسات شتى. وقد مر هذا المفهوم بمرحلتين أساسيتين: المرحلة الأولى تميزت بالتأسيس النظري على يد النقد الأنجلوساكسوني والمرحلة الثانية تميزت بامتداد هذا المفهوم مع التطور الذي توج بظهور السرديات كاختصاص متكامل.

مرحلة التأسيس

هناك شبه إجماع على أن مفهوم وجهة النظر هو مفهوم استحدثه النقد الأنجلوساكسوني على يد هنري جيمس وبيرسي لوبوك من خلال كتابه صنعة الرواية. انطلق هنري جيمس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل معيبا عليه لعبه دور محرك الدمى، داعيا إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه له بدل قوله وسرده.

---

[1] MDARHRI (Abdellah Alaoui): Narratologie Théorie et Analyses énonciatives du récit - ed: OKAD 1989, p. 36.

كان هنري جيمس قد بلور وعرض أدواته التقنية وفق غايات جمالية خاصة به، ومن أشهر هذه الأدوات (وهي ليست الأداة الوحيدة) تبني وجهة نظر مراقبة (بفتح القاف)، توجد داخل الرواية ، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات. ونذكر أن الغاية من ذلك، بالنسبة له كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، والمحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكتفيا بذاته وبإعطاء هذا العمل سمكا وصلابة حقيقيان. ففي دفاعه عن الإجراءات المتعلقة بتمثيل الحياة الذهنية بطريقة 'مسرحية'، وفي احتقاره للراوي العالم بكل شيء (والذي يتهمه باللامسؤولية' تجاه مقتضيات فنه، وتجاه قارئه بحيث 'يكسر الإيهام) كان هنري جيمس يفتح دون شك الطريق أمام أتباعه'. وقد أوضح بنفس الشكل لكل منظري ونقاد الرواية الذين تأثروا بمثاله المشهور، أهداف ووسائل بحثهم، وهي: تحليل التقنيات الروائية، وخاصة مختلف الأوضاع السردية، من منظور نقدي ، أي تحليلها وفق الآثار التي يبحث عنها الفنان"[1].

لقد سار بيرسي لوبوك على هدى هنري جيمس فميز، من خلال دراسته لمدام بوفاري، بين طريقتين في السرد: العرض المشهدي والسرد البانورامي مؤكدا أنه في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، في حين أنه في السرد البانورامي يكون السارد كلي العلم وكلي الحضور (عالم بكل شيء)، ويفضل لوبوك الصيغة الأولى عن الثانية يقول: إن فن الرواية لا يبدأ إلا حين يستوعب هذا الأخير محكيه كمادة ينبغي أن تنجلي وتقدم بشكل تحكي فيه عن نفسها بنفسها"[2].

ولقد لخص لينتفلت الأشكال السردية التي قدمها لوبوك في أربع أشكال هي:

1. تجاوز الشكل البانورامي نظرا لهيمنة الراوي فيه على الأحداث.
2. السارد المسرح (يقدم الأحداث وهو في نفس الآن شخصية محورية).
3. العقل المسرح Esprit dramatisé، حين يتم التركيز على شخصية محورية.
4. الدراما الخالصة (غياب الراوي).

وقد تبع لوبوك منهجا صارما، حيث انطلق من قراءة أعمال أدبية قصد تسجيل سماتها المميزة. وهكذا ميز، بخصوص مدام بوفاري، بين عرض مشهدي للأحداث في بداية الرواية يتلوه

---

(1) عمل جماعي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى 1989، ص. 11- 12.

(2) Intvelt (Jaap): Essai de Typologie Narrative le « Point de vue » théorie et Analyse - librairie José Corti. 1981, p. 117-118.

عرض بانورامي. ويسجل أيضا، داخل نفس الرواية عرضا دراميا، ويرى مثالا له في مشهد جمعيات المزارعين، ويقابل بينه وبين العرض التشكيلي، ويجد له مثالا في القسم المتعلق بحفلة الرقص. وكل صيغة من هذه الصيغ تؤدي بدورها إلى استعمال وجهة نظر خاصة، فإذا كان العرض البانورامي يفترض كاتبا عالما بكل شيء يحلق فوق موضوعه، فإن العرض المشهدي والمسرحي يفترض كاتبا غائبا لا يتحكم في دفة السرد، ورغم اعترافه بإيجابيات وجهة النظر العالمة بكل شيء وبالإنجازات الناجحة لهذه الصيغة، فإنه يفضل النماذج الأخرى لوجهة النظر حيث يكون الراوي "ممسرحا" ومدمجا في الحكاية، وبهذا الشكل تكتفي الرواية بذاتها، بمعنى أن القارئ لا يحتاج للإستعانة بسلطة خارجية كمثال على الروايات ذات وجهة النظر المدمجة يذكر لوبوك الروايات بضمير المتكلم، ولكنه يلح على الإيجابيات التي يقدمها التحويل الإضافي لوجهة النظر التي تحصل حينما يقدم المحكي من خلال وعي إحدى الشخصيات "المسرحة" بضمير الغائب. ففي هذه الصيغة نجد أنه حتى ذلك الخلل الزمني بين حاضر الراوي وماضي الأحداث، الذي يقع في الروايات بضمير المتكلم ينعدم، بالإضافة إلى ذلك لا يصبح كل شيء "ممسرحاً" (معروضا) فحسب بل إن الوعي نفسه يصبح ممسرحا. كل شيء يعدو موضوعيا دون أن يفقد ذلك خصائص كثافته الروحية.

بعد ثلاثين سنة على ظهور "صنعة الرواية" سيظهر نورمان فريدمان الذي سيقدم تصورا أكثر تنظيما ووضوحا. وبالاعتماد على التمييز الأساسي بين القول والعرض يمكن التمييز - كما يؤكد لينتفلت - بين سبعة أو ثمانية أشكال اقترحها فريدمان وهي:

1. المعرفة المطلقة التوجيهية، ويتميز هذا الشكل بالمعرفة غير المحدودة للسارد وبتدخلاته في عالم القصة والسرد والأحداث.
2. المعرفة المطلقة المحايدة وهذه الطريقة تختلف نسبيا عن الأولى. فالسارد هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل بشكل مباشر، ويتميز بشيء من الموضوعية، ويرى لينتفلت أن هذا النمط السردي ليس مستقلا بل هو مجرد تنويع للنمط السردي (المتباين حكائيا) النظمي.
3. الأنا - السارد كشاهد. السارد - المتكلم هنا هو شخصية محورية ومستقلة داخل القصة، تعرف قليلا أو كثيرا الشخصيات الأساسية ويتكلم إلى القارئ بضمير المتكلم.
4. الأنا - السارد كبطل: يكون السارد ضمن هذه الصيغة بطلا للرواية كما هو الشأن في رواية الغريب لالبير كامي.

5. المعرفة المطلقة المتعددة الزوايا: هنا نجدنا أمام أكثر من سارد. وتقدم لنا القصة كما تحياها الشخصيات.
6. المعرفة المطلقة الأحادية الزاوية: تتميز هذه الصيغة عن سابقتها بتركيز السارد على شخصية مركزية وثابتة بحيث نرى القصة من خلالها.
7. النمط الدرامي: لا تقدم هنا إلا الأفعال وأقوال الشخصيات، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال والأوضاع المظهرية (الفيزيونومية).
8. الكاميرا، حيث يتم الإقصاء النهائي للكاتب والهدف هنا هو نقل قطعة من الحياة بدون انتقاء ولا تنظيم ظاهري، بالشكل الذي تدور عليه أمام وسيط يدونها.

إن مبدأ التصنيف مؤسس، هنا، على التعارض بين القول والعرض، وعلى الدرجات التي تقود من أحدهما إلى الآخر - وفريدمان لايرى أن وجهة النظر هاته أو تلك أحسن بالضرورة من غيرها. فلكل منها ايجابياتها وسلبياتها وكل منها تسمح أو لا تسمح بتحقيق آثار معينة. إن السؤال المتعلق باختيار وجهة النظر مرتبط بالسؤال المتعلق بالموضوع المتناول وب نوع الإيهام المرغوب في تحقيقه. وهكذا فإن تدخلات الكاتب تسمح بالسخرية وبالتعميمات الفلسفية، بينما يسمح تقديم الحكاية بضمير متكلم مشارك في أحداث الحكاية بعرض فكر في طور الاكتشاف. ونلاحظ أن فريدمان، وتبعا للوبوك يطرح المشكل بتعابير الغايات والوسائل ولكن هذه الغايات تتعلق أولا بأعلى درجة ممكنة بالواقعية.

ظهرت، في بداية الستينيات، دراسة مهمة حول النقد الروائي من وجهة نظر بلاغية أنجزها واين بوث. ومن بين أهم المسائل التي ركز عليها في دراسته حول "بلاغة الرواية" وجهة النظر والمسافة أو كما سماها "أنماط السرد". لقد حاول بوث تجاوز عمل بيرسي لوبوك وفريدمان، من خلال نقده لبعض الأسس النظرية التي تنظر إلى القصة من خلال الضمير الذي تروى به (متكلم / غائب) لأن الضمير، في نظره، ليس معيارا ، ففي رواية "السفراء"، مثلا، لهنري جيمس نجدنا أمام ضمير الغائب، لكن الرواية أقرب ما تكون إلى رواية ضمير المتكلم. وقد ميز بوث بين نوعين من الرواة: المشاركون في القصة الحكية كشخصيات من جهة، وغير المشاركين من جهة ثانية. وعلى أساس هذا التمييز حدد نوعية الرواة انطلاقا من علاقتهم الترابطية مع القصة، على هذا الشكل:

1. الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب).

2. الراوي غير المعروض (غير المسرح: وهو الذي يشتبه علينا).
3. الراوي المعروض (المسرح): وهو كل شخصية مهما بدت متخفية، وتتداول الحكي وتعرض نفسها بمجرد ما أن نتحدث بالضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب وضمن هذا النوع نجد أنواعا من الرواة:

أ- الراصد: وهو المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح ويستعمل لتقريب بعض الأشياء إلى القارئ ليعرفها بجلاء.

ب- الراوي الملاحظ (أو الشاهد): الذي يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص.

ج- الراوي المشارك: الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات. ويعتبر نقده للتعارض التقليدي بين المشهد والحكي مميزا في هذا الصدد، لأنه يستعين بأمثلة من فيلدينغ وسارتر، معارضا بين الحكي 'المهم والحي' عند الأول، والمشاهد المملة عند الثاني. ومايهم، في نظره، ليس الإجراء المستعمل، وإنما نوع السارد الذي يستعمله. وقد عارض بوث معارضة شديدة أسطورة اختفاء الكاتب ويرى أن الكاتب يمكن إلى حد ما أن يختار التنكر' ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبدا[1].

ومن أهم إضافات هذا الباحث هو ابتكاره لمصطلح 'الكاتب الضمني' تمييزا له عن السارد - وتمييزه أيضا، بين الساردين المؤهلين للثقة واللذان ليسا كذلك.

إن بوث، بتمييزه الواضح بين الكاتب الضمني والسارد وبابتكاره لمصطلح الكاتب الضمني، تمييزا له عن الكاتب الحقيقي، قد وضع حدا للغموض الأبدي بين السارد المنتج للكتاب، المنظم للمحكي في كليته، والسارد الذي يبدو أنه يحكي الأحداث من داخل الرواية، هذا الغموض لا يحدث بتاتا إذا كان السارد 'مشخصا' وخاصة إذا كانت خصائصه جد مختلفة عن الخصائص التي يمكن نسبتها للكاتب، وذلك أن كثيرا من القراء، وخاصة في الرواية بضمير المتكلم، يخلطون بين الكاتب والسارد. لقد حلت، إذن، مع بوث، مسألة أصوات الكاتب محل مسألة وجهات النظر التي تتعلق بالدرجة الأولى بالتنظيم الداخلي للعمل، وخصوصا علاقات السارد بالشخصيات،

---

(1) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، (مرجع مذكور)، ص .16.

وعلاقات الشخصيات فيما بينها. إن أصوات الكاتب هذه التي تعبر عن نفسها بالصيغ السردية والتشخيصية المختلفة، هي قبل كل شيء، وسائل يحقق بواسطتها الكاتب التواصل.

لقد تميزت مرحلة التأسيس النظري لمفهوم 'وجهة النظر' باجتهادات مهمة لم تكتف بالتمييز بين مختلف طرائق السرد، بل تعدت ذلك إلى مناقشة هذه الطرائق وإبراز الفروقات الكامنة بينها، مع التأكيد على أهمية الصيغ 'العرضية' على الصيغ الأخرى التي يهيمن فيها الراوي على السرد كأنه إله يتحكم في مصائر مخلوقاته. وأهم إضافة في هذه المرحلة هي مفهوم 'الكاتب المجرد' الذي كرسه بوث والذي سيشكل مفهوما أساسيا للدراسات اللاحقة التي طورت مفهوم 'وجهة النظر' وأغنته. والملاحظ أن مساهمات هذه المرحلة تنتمي في غالبيتها إلى الحقل الأنجلوساكسوني، وقد قدمنا عنها، هنا، بعض الخطوط العريضة اعتمادا على ماورد عن لينتفلت والمدغري وبعض الأعمال المترجمة للغة العربية كترجمة ناجي مصطفى السابق ذكرها، دون أن ننسى طبعا، العمل العميق الذي أنجزه الأستاذ سعيد يقطين. والهدف من هذا التقديم لهذه التصورات هو الوقوف عند نقط التقاطع بين السرديات الحديثة وبين هذه التصورات التي أنجزت في مراحل متقدمة.

زمن الامتداد

لقد حقق مفهوم الرؤية السردية تطورا علميا ملموسا مع الداسات النقدية الجديدة خاصة الدراسات التي تنتمي إلى حقل السرديات، ويعتبر ظهور العدد الثامن من مجلة 'تواصلات' وظهور أعمال جنيت (خاصة كتابيه: خطاب الحكي (Discours de récit) والخطاب الجديد للحكي (Nouveau discours du récit) ميك بال، كريزنسكي، تودوروف، لينتفلت ... أهم علامات هذا التحول الذي سينقل النقد من مرحلة الحيرة والالتباس إلى مرحلة الضبط والتدقيق العلميين. وأول محاولة تواجهنا في هذا الصدد هي محاولة تودوروف. لقد عمل تودوروف منذ البداية، على التمييز بين القصة والخطاب، فالعمل الأدبي هو قصة بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وهي أيضا، خطاب إذ أن هناك ساردا يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث[1].

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1989.

وقد اعتبر تودوروف جهات Aspects الحكي في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا (في الخطاب) أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي. وفي تحديده لنوع الرواة في الخطاب نجده يستعيد تصنيفات جون بويون كما وردت في كتابه "الزمن والرؤية"، وهو من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الإنسجام والتكامل، فاعتمادا على هذا الكتاب ميز تودوروف بين:

1. الرؤية من الخلف: معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات.
2. الرؤية مع: حيث الراوي يساوي الشخصية (يعرف الراوي ما تعرفه الشخصية).
3. الرؤية منذ الخارج: الراوي أصغر من الشخصية (معرفة الراوي ضئيلة بالقياس إلى النمط الأول والثاني). وقد أجرى تودورف على هذه التصنيفات بعض التعديلات الطفيفة كما أنه استبدل تسمية جهات الحكي "برؤياته" وهي ثلاث كما سلفت الإشارة إلى ذلك. إن المقياس الذي يميز بواسطته تودوروف بين نوعين كبيرين من الأوضاع السردية: تمثيل Représentation أو عدم تمثيل السارد، وينتمي إذن إلى مستوى لساني لأنه يرتكز على تحليل سياق التلفظ. إن هذا التمييز يأخذ بعين الاعتبار الخصائص الأساسية للمحكي الأدبي بمظهريه، ثم إنه ليس هناك ما يدعو إلى الاستغراب في كونه أدخل مشكل المنظور السردي من جديد ضمن إشكالية أكثر عمومية، ألا وهي إشكالية أنواع أو أصناف الخطاب.

بخلاف تودوروف الذي يعتبر الجهات أو الرؤيات مقولة من مقولات الحكي، نجد اوسبنسكي يرى أن "وجهة النظر" تتصل اتصالا وثيقا بتوليف "العمل الفني". من هنا فإن الفاعل المتكلم، وهو يبني محكيا (ملفوظا) يمكن أن ينوع وضعياته، متموضعا على التوالي في وجهات نظر مختلف المشاركين في المحكي، أو وجهات نظر أشخاص آخرين غرباء عن الأحداث. وقد أعطى كمثال على ذلك اسم العلم الذي تختلف طريقة نطقه من شخص لآخر حسب علاقة المتكلم بالمتكلم معه، فإذا كانت هذه العلاقة مطبوعة بالاحترام أو التقدير فإن المتكلم ينطق اسم المتكلم معه كاملا أو على الأقل ينطقه بصيغة تؤكد هذا الاحترام. أما إذا كان المتكلم يستصغر ويحتقر المتكلم معه فإن عملية نطق الاسم تأتي مطبوعة بهذا الاستصغار. يقول: "من الواضح أن تبني وجهة

النظر هاته أو تلك مرتبط مباشرة بنوع العلاقة التي تقام مع الشخص موضوع الحوار، وإن هذا الاختيار يؤدي وظيفة أسلوبية أساسية[1].

كما تطرق هذا الباحث السوفياتي لاستعمال مختلف وجهات النظر، كما تظهر خصوصا في بعض التسميات في اللغة اليومية، أسلوب المراسلات، النثر الصحفي... فإنه تطرق لها، أيضا، في الأعمال الأدبية التي تتميز بنوع من التشابه. لهذا نجد نفس الشخصية في بعض الأعمال الأدبية تحمل غالبا عدة أسماء (لأنها تسمى بطرق مختلفة) ويحدث غالبا أن تلتقي هذه التسميات داخل نفس الجملة، أو على مسافة قليلة بينها في النص. ويرى أوسبنسكي أن وجهة النظر أو الرؤية السردية تتأثر، في الحكي، بطبيعة الزمان والمكان الذي تدور في فلكهما الحكاية، إذ أن استعمال وضعية مكانية ذات مدى واسع، على مستوى المكان بحصر المعنى، ذات أهمية قصوى لتحديد الحكي وإبراز الوضعية البصرية للمشاهد الموجود خارج الأحداث. وعلى مستوى الوصف الزمني، فإن استعمال وجهة نظر استرجاعية في بداية الحكي، ثم وجهة نظر سانكرونية، ليست أقل دلالة. وفعلا فإن العمل الأدبي يفتتح غالبا بإشارة إلى نهاية قصة لم تبدأ بعد، أي بوصف يتم من وجهة نظر تقع خارج العمل الأدبي نفسه أساسا، وبنظرة آتية من المستقبل، بالنسبة للزمن الداخلي لهذا العمل.

لقد حقق "خطاب الحكي" لجيرار جنيت تقدما عمليا على صعيد نظرية السرد. فقد انطلق في كتابه هذا، من قراءة نقدية شاملة لكل التصورات السابقة، ومن خلال نقده إياها، صاغ تصورا جديدا منسجما في بعض مقدماته مع ماطرحه تودوروف باستيحائه للتصور اللساني البنيوي.

يشير جنيت في البداية إلى الخلط الذي طبع الأعمال السابقة بين ما يسميه الصيغة والصوت يقول: "(...) إن اغلب الأعمال النظرية (والتي هي تصنيفات على الخصوص، تشتكي في نظري من خلط كبير بين ما أسميه هنا بالصيغة والصوت، بمعنى سؤال من هي الشخصية في إطار وجهة النظر، التي توجه المنظور السردي؟ والسؤال التالي: من هو السارد ؟ أو لنقل بسرعة بين سؤال من يرى؟ وسؤال من يتكلم؟"[2].

يقدم جنيت تصوره مستغنيا عن مفهومي "الرؤية" و"وجهة النظر" معوضا إياهما ب "التبئير" الذي هو أكثر تجريدا، وأبعد إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات . ويقيم بدوره تقسيما ثلاثيا.

---

(1) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (مربع مذكور)، ص. 82.

(2) Genette (Gerard) - FIGURES III - ed seuil 1972, p. 203.

1. التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير الذي نجده في الحكي التقليدي.
2. التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا [لايتحقق هذا النوع من التبئير إلا في المونولوج الداخلي].
3. التبئير الخارجي: الذي لا يمكن التعرف من خلاله على دواخل الشخصية. يموقع جنيت حديثه عن التبئير ضمن المكون السردي الثاني الذي يقسمه إلى "مسافة" ومنظور ومن خلالهما يميز بين صيغتين أساسيتين في الخطاب هما: السرد والعرض وإن كان يستعمل ضمن السرد توازيا آخر مع الوصف باعتبار ارتباطه وعلاقته به . بل إنه وهو يثير قضايا حدود الوصف الداخلية يميز بين الحكي والعرض المشهدي. وفي الخطاب يميز جنيت بين ثلاثة أنواع من الخطاب هي:

- الخطاب المسرود: وهو الأبعد مسافة طبعا، فعندما يقول بطل القصة: "وأخبرت أمي عن الزواج بألبرتن" فإن الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره لا بأقواله فإن الملفوظ يمكنه أن يصير أكثر اختصارا وأكثر قربا من الحدث العام: "قررت الزواج من ألبرتن" ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا.
- خطاب الأسلوب غير المباشر، عندما يقول البطل: "أقول لأمي بأنني حتما سأتزوج من ألبرتن" فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود لأنه لا يمكن أن يعطي أية ضمانة أو أي إحساس بالأمانة اللفظية لأقوال الحقيقة المنطوق بها.
- الخطاب المنقول (Rapporté) المباشر: وهو الشكل الأكثر محاكاة حيث يترك الكلام للشخصيات. ويستخلص جنيت من خلال قراءته ل "البحث عن الزمن الضائع" لبروست بأن هذا النص يتميز بتعدد الصيغ (Polymodalité) من خلال ربطه بين التبئير والصيغة فيؤكد كون تلك الممارسة تراوح بين الصيغ الثلاث للتبئير من إرادة الوعي عند البطل إلى إرادة الوعي عند الراوي لتستتر بين الفينة والأخرى على الشخصيات في اختلافها. وحسب حضور أو غياب السارد من الحكاية يميز جنيت بين نمطين من الساردين:

- النمط الأول: يتمظهر فيه السارد باعتباره شخصية حاضرة على مستوى الحكاية التي يرويها، وهو الذي يسميه جنيت السارد المتماثل حكائيا، ويقيم جنيت تمييزا

آخر داخل النمط الأول بحسب درجات حضور السارد في الحكاية بين صنفين من أنواع الحضور:

- الصنف الأول يكون فيه السارد هو نفسه (بطل محكيه) في حين أن الصنف الثاني فيلعب فيه السارد دورا ثانويا: دور ملاحظ وشاهد (témoin)
- أما عن وضع السارد من خلال علاقته بالمستوى الحكائي: خارج أو داخل حكائي فيحدد جنيت في إطاره، أربعة أوضاع رئيسية:

أ- سارد خارج حكائي – متماثل حكائيا: سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة.

ب- سارد خارج – حكائي متباين حكائيا: السارد هنا، من الدرجة الأولى، يروي قصة هو غائب عنها.

ج- سارد داخل حكائي – متباين حكائيا: سارد من الدرجة الثانية يروي قصصا هو غائب عنها بصفة عامة.

د- سارد داخل حكائي – متماثل حكائيا: سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة.

وقد حصر جنيت وظائف السارد فيما يلي: 1. الوظيفة السردية 2. وظيفة التوجيه 3. وظيفة التواصل 4. وظيفة الشهادة 5. الوظيفة الإيديولوجية.

الجديد الذي قدمه جنيت، إذن، هو أنه حدد لكل محفل سردي حدوده ووظائفه قصد تجاوز الخلط الذي يحصل أحيانا بين بعض المحافل السردية، هذا الخلط الذي هو ربما خلط قد يكون شرعيا في إطار الحكي التاريخي أو في سيرة ذاتية حقيقية، لكنه ليس كذلك حين يتعلق الأمر بحكي تخييلي[1].

استفاد لينتفلت كثيرا من المكاسب العلمية التي تحققت في مجال السرد منذ الشكلانيين الروس مرورا بالحقل الأنجلوساكسوني وصولا إلى مرحلة استواء هذا العلم في السبعينيات على يد تودوروف وجنيت صاحب التصور الجديد الذي خلف نقاشات وسجالات انخرط فيها العديد من النقاد والباحثين أمثال ميك بال، هذه الأخيرة التي سجلت بعض مؤاخذاتها على جنيت كعدم

(1) Genette (Gérard), Ibid, p. 226.

تعريفه للتبئير وعدم تدقيقه للمحافل السردية الشيء الذي دفعها إلى اقتراح أربعة محافل انطلاقا من ثنائية الذات والموضوع قصد تجاوز بعض المشاكل التي خلفتها نظرية جنيت، وهذه المحافل هي:

1. ذات السرد: الراوي.
2. موضوع السرد: المسرود (المروي).
3. ذات التبئير: المبئر.
4. موضوع التبئير: المبأر.

لقد استفاد لينتفلت من كل هذه المعطيات وصاغ تصورا متكاملا ومنسجما ومختلفا عن التصورات السالفة التي استعرض أغلبها في كتابه السالف الذكر. وإذا كانت طبيعة العرض والتقديم لمختلف التصورات التي تناولت مسألة الرؤية السردية قد هيمنت على الكتاب إلا أنه ضم بين أحشائه أيضا، تصورا خاصا بصاحبه مطبقا إياه على متن يتكون من روايتين.

ميز لينتفلت بين شكلين سرديين: الشكل الأول متباين حكائيا والشكل الثاني متماثل حكائيا، ومن خلال كل شكل سردي ميز بواسطة "مركز التوجيه" بين ما أسماه ب "الأنماط السردية" وهذه الأنماط هي: النظمي والفعلي والمحايد. وقد بحث لينتفلت هذه الأنماط السردية على صعيد كل شكل سردي من خلال مستويات أربعة هي: المستوى الإدراكي - النفسي والمستوى الزمني والمستوى المكاني والمستوى اللفظي. لقد صاغ لينتفلت تصوره بناء على نظرته للغة، فاللغة في نظره، ليست أداة للتواصل فحسب لهذا انتقد النموذج الجاكبسوني ودعا إلى ضرورة تجاوزه بناء على المعطيات التداولية التي تكاد تشمل كافة الظواهر الخارج لغوية. بناء على هذا التصور التداولي للغة سيكتشف لينتفلت أن النص السردي يحتوي على أربعة محافل أساسية تتفاعل فيما بينها بشكل دينامي، وهذه المحافل هي:

1. المؤلف الواقعي - القارئ الواقعي.
2. المؤلف المجرد - القارئ المجرد.
3. السارد المتخيل - المسرود له المتخيل.
4. الممثل - الممثل.

1. المؤلف الواقعي – القارئ الواقعي: هما شخصان حقيقيان وبهذه الصفة فهما لا ينتميان إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الموجود بالفعل ، حيث يعيشان بمعزل عن النص الأدبي عيشة مستقلة. غير أنه إذا كان المؤلف الواقعي يمثل شخصا ثابتا ومحددا في الفترة التاريخية لإبداعه الأدبي، فإن قراءه كمتلقين لعمله، يتغيرون عبر التاريخ، مما قد يؤدي إلى استقبالات جد مختلفة، بل ومتضاربة لنفس العمل الأدبي يقول إن الكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي شخصيتان تاريخيتان وسيريتان لا تنتميان إلى المؤلف الأدبي، ولكنهما تتوجدان في العالم الحقيقي حيث تعيشان بمعزل عن النصوص الأدبية حياة مستقلة[1].

2. المؤلف المجرد – القارئ المجرد: في نفس الوقت الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي عمله الأدبي ، ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي أناه الثانية (Tillotson) أو أناه الروائية الثانية (Prince) أو مؤلفا ضمنيا (Booth) أو مؤلفا مجردا، وكذلك صورة قارئ ضمني (Iser, Booth) أو قارئ مجرد (Shmid). فالمؤلف المجرد هو منتج العالم الروائي الذي ينقله إلى المرسل إليه، أي القارئ المجرد. وإذا كان المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي يتمتعان بوجود خارج نصي، فإن المؤلف المجرد والقارئ المجرد ينتميان إلى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما لا يعبران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر وصريح، مما يعطل، إذن، أي تواصل لغوي حقيقي بين المؤلف المجرد والقارئ المجرد. إن هذا الأخير يمثل صورة للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة فعلية[2].

3. السارد – المسرود له: المؤلف المجرد هو الذي يخلق العالم الروائي الذي ينتمي إليه السارد المتخيل، وهذا الأخير بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود إلى المسرود له المتخيل. أما المسرود له فيمكن أن تبرز صورته بشكل غير مباشر بواسطة مناجاة السارد له كما هو الشأن في الروايات الهزلية. ينبغي تمييز المسرود له، من جهة، عن القارئ المجرد الذي يفترض فيه بالذات استحسان هذا النوع من الدعابات حول الكتابة الروائية، ومن جهة أخرى عن القارئ الواقعي الذي هو بصدد قراءة الرواية. وقد يحدث أن يتكلم المسرود له كما في رواية جاك القدري.

(1) Lintvelt Ibid, p. 18.
(2) Lintvelt Ibid, p. 18.

4. الممثلون - الممثلون: ويقصد بهم شخصيات النص السردي بالإضافة إلى السارد، ويضطلع الممثلون بوظائف أساسية أو إلزامية وأخرى ثانوية أو اختيارية.

1. الوظائف الثانوية والإلزامية

أ- يضطلع السارد إجباريا بالفعل السردي، فيباشر بذلك وظيفة التصوير، فالدور الأساسي للشخصية هو أن تساهم في صنع الحدث الدرامي، من هنا فهي تمارس وظيفة الفعل .

ب- تتكافأ الوظيفة التصويرية للسارد مع وظيفة المراقبة. فبإمكان السارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص، والعكس غير ممكن. فالشخصية تعبر دائما عن موقفها الذاتي إزاء الأحداث المسرودة، ومن ثم فهي تنهض بوظيفة التأويل.

2. الوظائف الثانوية أو الاختيارية.

يمكن للوظائف الإلزامية للسارد وللشخصية أن تتبادل المواقع، بحيث تصبح وظائف السارد الإلزامية وظائف اختيارية للشخصية، وتصبح وظائف الشخصية الإلزامية وظائف السارد الاختيارية.

أ- وهكذا يمكن للسارد أيضا، أن يعبر عن موقفه الإيديولوجي بمزاولته لوظيفة التأويل.

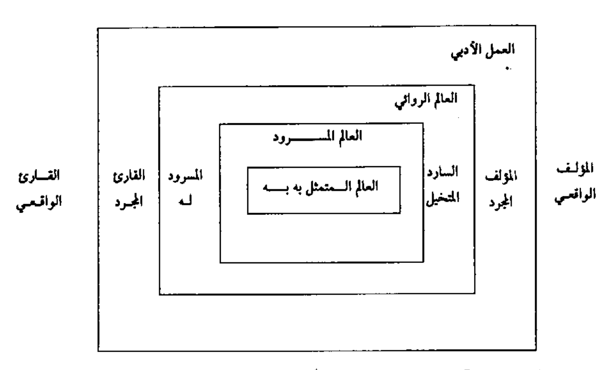
ب- ويعتقد دوليزل (Dolezel) بأن السارد يستطيع أيضا، أن يضطلع بوظيفة التماهي مع إحدى الشخصيات ومن ثم ينهض بوظيفتي التصوير والمراقبة.

وفي هذه الحالة يتماثل السارد مع الشخصية فيصبح التعارض بينهما بدون مفعول. بخصوص هذه النقطة الأخيرة يواجهها لينتفلت باعتراضين:

إن مفهوم الشخصية يبدو غير ملائم في نموذج وظيفي، ذلك أن الشخصية تضطلع تارة بوظيفة الفعل وحدها (الأب غوريو) وطورا بوظيفة مزدوجة (شهرزاد).

فإذا كان دوليزل يعتقد بإمكان إلغاء التعارض الوظيفي بين السارد والشخصية فإن لينتفلت يعتبر ثنائية السارد والممثل ذات طبيعة دائمة. فالسارد ينهض بوظيفة التصوير (الوظيفة السردية) وبوظيفة المراقبة (وظيفة الإدارة) دون أن يضطلع بوظيفة الفعل، في حين يكون الممثل دوما مرصودا لوظيفة الفعل ومحروما من وظيفتي السرد والمراقبة.

بعد أن استعرضنا محافل العمل الأدبي، يمكن أن نقدمها موجزة في الترسيمة التالية:



بالإضافة إلى تحديد لينتفلت لمختلف المحافل السردية فقد عمل على التمييز بينها. ويؤكد بأن التمييز بين مختلف المحافل الأدبية لا يقدم فائدة نظرية فحسب، بل إنه يمكن القارئ من الاحتفاظ بالمسافة الأخلاقية، الفكرية، والجمالية والإيديولوجية لمختلف المحافل.

لقد استطاع لينتفلت تطوير تصوره لمفهوم الرؤية السردية مستفيدا من المساهمات التي سبقته ، فقد تمثل النقد الذي وجهته ميك بال إلى جنيت حول ذات التبئير وموضوعه في إطار التمييز بين التبئيرات كي يؤكد على ضرورة التمييز بين المنظور وعمقه. يؤكد لينتفلت بأنه فيما يتصل بالذات المدركة نتحدث عن المنظور، في حين أنه في الرؤية من الخارج مع بويون وفي التبئير الخارجي مع جنيت لا نتحدث عن الذات المدركة ولكن عن الموضوع المدرك والذي يتصل بعمق المنظور، هذا العمق الذي يصنفه إلى إدراك خارجي أو داخلي محدود أو غير محدود. وهذا العمق شأنه في ذلك شأن المنظور الذي يختلف باختلاف الأنماط السردية الخمسة. وهكذا ففي الشكل السردي الأول المتباين حكائيا نجدنا أمام:

- منظور الراوي – (الناظم) وإدراكان خارجي وداخلي غير محدودي العمق.
- منظور الراوي (الفاعل) وإدراكان داخلي وخارجي محدودان.
- تبئير الكاميرا وإدراك خارجي محدود. أما الإدراك الداخلي فمستحيل على مستوى العمق.

وفي الشكل السردي الثاني المتباين حكائيا نجدنا أمام:

- منظور سردي للراوي (الناظم) وإدراك خارجي وداخلي موسعان له
- المنظور السردي للشخص - الفاعل وإدراك خارجي وداخلي محدودان على مستوى العمق.

تعتبر مساهمة لينتفلت في مجال السرد واحدة من أهم الإضافات في هذا المجال. وقد ساهم إلى جانب ثلة من النقاد في تقديم تصور علمي ودقيق لمفهوم الرؤية السردية.

وفي مقالة ولغ كانغ كايزر الشهيرة "من يحكي الرواية" نجدنا أمام تصور آخر يحاول الاقتراب من الشكل الروائي عن طريق بنية السرد والسارد. لأن البحث في قضية السارد، يقول، هو بحث في الشكل، فالرواية لا تتميز بمادتها فحسب بل تتميز كذلك بهذه الخاصية الأساسية التي هي التوفر على شكل، أي بداية ووسط ونهاية. وإذا كان السارد يرتبط بالشكل فإنه يرتبط أيضا، بالقارئ. فالنقد لم يعر الاهتمام الكافي للعلاقة التي يعقدها السارد بقارئه ولا للدور المخصص له. ويؤكد بأن القارئ عنصر تكويني للأسلوب الروائي. إن القارئ والسارد هما معا عنصرا العالم الإبداعي، ولا تنفصم عراهما أبدا، إنهما مقبضي نفس الباب، وينبغي تجنب إطلاق الأول للإمساك أفضل بالثاني. ومسألة موت السارد في نظره، ليست صحيحة لأن جميع مؤلفات الفن القصصي تتضمن ساردا؛ الملحمة كالحكاية في ذلك والقصة القصيرة كالحدوثة، بل إن كل الآباء والأمهات يدركون أنه يتوجب عليهم أن يتحولوا عندما يحكون قصة لأطفالهم إلى مشخصين فعليين لتلك القصة – يجب عليهم التخلي عن موقف الناضجين العقلانيين وأن يمسخوا إلى كائنات أخرى. والسارد ليس هو المؤلف بل هو شخصية خيالية يتقمصها المؤلف، يقول بأن سارد الرواية ليس هو المؤلف ولا الشخصية التخييلية حتى في كونه ذا طلعة أليفة. فوراء هذا القناع توجد الرواية التي تحكي نفسها بنفسها، والروح العالم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يبدع هذا العالم. إنه يخلق هذا العالم الجديد والوحيد بتشكله وبشروعه في الحديث، وباستحضاره إياه ذاته بفعله الخلاق. إنه هو الذي يخلق هذا العالم، ومن ثم يمكن له أن يكون عالما بكل شيء وحاضرا في كل مكان، فالسارد إذن، هو الخالق الأسطوري للعالم. إن السبب الذي دفع كايزر إلى الدفاع عن أهمية السارد بهذه الحدة هو اقتناعه بأن التجارب الروائية التي حاولت التحلل من السارد والاكتفاء بطريقة الحوار فقط لم تكن تجارب مقنعة وناجحة. فالتخلي عن السارد يفضي إلى نتيجة أساسية وهي تجريد الرواية من خاصيتها الجد أساسية ومن ثم لن تستطيع أن تكون عملا مقنعا أبدا.

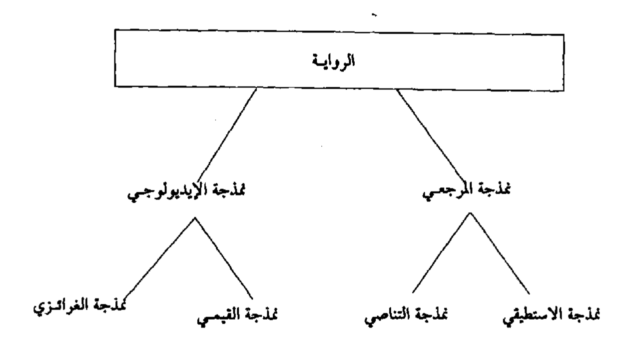
لقد حاول كريزينسكي الخروج بمقولة السارد من الإطار البنيوي الشكلاني إلى إطار أكثر انفتاحا ومن هنا تأتي دعوته إلى ضرورة القيام بالمزاوجة بين البنيوية والهيرمونيطيقا باعتبارها خطابا بإمكانه أن يوسع من تلك المرجعيات المتصلة بالسارد يقول: ليس إذن، موت السارد هو الذي يجب طرحه، لكن الأجدر هو طرح تحولاته السميائية داخل المجال المرجعي والميتا-لساني للرواية المدركة كشكل مطروق مورفولوجيا ، متغير ومتكيف بخاصة مع ظروف إنتاجه[1].

ويخلص كريزينسكي إلى أن الخطاب النقدي حول السارد ويجب أن ينطلق من فكرة أن السارد هو:

1. ذلك الشخص الذي يتكلم ويستهدف نظر الناس، بما هو ذاتية تدعي أو تريد أن تقول شيئا آخر غير ذاتها هي، عبر ذاتها هي .
2. ذلك الذي يتخفى عبر مضاعيفه ويتوخى إنتاج شخصية ،صوت فردي أو جماعي.
3. ذلك الذي يسكت في هذا الجانب أو ذاك من اللغة بينما تتكلم اللغة في مكانه. وقد ميز كريزنسكي بين حالتين أساسيتين في السرد: الحالة الأولى أحادية الملفوظ mono-énoncé حيث يتعلق الأمر بعرض لسارد ذاتي أو لذات ممركزة. أما في الحالة الثانية فالرواية هي فعل للتواصل ولمعنى مبنين حول الحقول التلفظية المتعددة. وقد صاغ كريزينسكي تصوره للسارد في إطار تصور عام للنص الروائي عامة ، وقد اعتمد على ست بنيات يتحدد النص من خلالها وهي: التناص - الإيديولوجية - القيمية - المرجع - الإستيطيقا - الإندفاعات الغريزية. ويتعامل كريزينسكي مع هذه البنيات كمصطلحات إجرائية يضيف إليها مصطلحا مركزيا آخر هو الصوغ نمط الذي يتحقق في نص ما عندما يحيل ذلك الصوغ، من خلال علامات نوعية ومميزة، على تكون نمط للواقع منقول نصيا بصفته تعددا للمنظورات. وتعتبر هذه البنيات بنيات تكوينية تخصص الجنس الروائي ومن ثم فالرواية هي شكل أدبي خاص بالإجابة على ضغط القيود التيماتية - البنيوية والكتابية للغة الطبيعية[2] ويقترح كريزينسكي الترسيمة التالية:

---

(1) W.Krysinski - carrefours de signes Ibid, p. 13.
(2) W.krysinski - Carrefours de signes Ibid, p. 6.



وتبعا لهذه المعايير وغيرها خلص كريزينسكي إلى عدة وساطات عبر جملة من الإستراتيجيات الإستدلالية والخطابية.

1. الوساطة المرجعية: يكون المرجع متوسطا بنوع من تنقل المنظورات.
2. التذويت المرجعي: ويتكون من خلال الحبك الذاتي مع تضييق وجهة النظر لغاية الوصول إلى ذاتية ساردة أو إلى سرد ذاتي ... إن وظيفة هذا التذويت المرجعي هي بالنسبة إلينا إقامة علاقة استيهامية - اندفاعية مع المرجع.
3. المزج المرجعي: ويتمثل المزج المرجعي في برمجة السرد عبر أنساق سيميائية وخطابية متخالفة تتراكب على نفس الشريط الروائي لتجعل منه مجموعة أو متتالية من الإستعدادات المتنوعة.
4. الإيهام المرجعي: يقصد بالإيهام المرجعي إشارة سيميائية متغيرة عن الواقع الحدثي أو الإمساك بحقيقة مباشرة وقد يتعلق الأمر بلهجة اجتماعية نوعية مثل اللغة الصحفية المدمجة داخل النص في شكل استشهادات.
5. الصفاقة المرجعية: تحيل الصفاقة المرجعية على تنظيم للمحكي والخطاب يستتبع عدم معرفة السارد ... إن الصفاقة المرجعية فضلا عن كونها تقنية روائية فإنها تعني تكوين شكل رمزي يضمن للسارد - الذات حرية خطابية / استدلالية مطلقة وتتيح له أن يضفي طابعا إشكاليا داخل الحقل الروائي لوعيه الفلسفي ومآزقه الوجودية. ويخلص كريزينسكي إلى أن العلاقة بين السارد والكاتب هي علاقة معقدة تعتمد في نفس الوقت على الصدفة والهوية

والإختلاف، على التناقض والتعاطف والتنافر، على السخرية والتجاوز، على الانتماء والإقصاء، على التشابه والتقارب كتوتر جدلي ممكن بين تنظيم عالم سيميائي من طرف الكاتب وأدائه من طرف السارد أو الساردين"[1].

لقد عرفت مقولة المتكلم/ السارد تطورا كبيرا على يد اللسانيات التلفظية والسرديات الحديثة. ويرتبط محفل المتكلم ارتباطا وثيقا بالمبدأ البوليفوني المتحكم في استراتيجية هذا البحث، فإذا كان التصور الباختيني يقدم فائدة كبيرة على مستوى تحليل النصوص من وجهة نظر التعدد اللغوي والصوتي على المستوى الماكرو-نصي، فإن مقولة المتكلم بدورها ت-فيد كثيرا في استنباط التعددية التلفظية واللسانية واللغوية في النصوص على المستوى الميكرو- نصي.

والنصوص المتعددة اللغات هي نصوص منفتحة بالضرورة سواء كان هذا الانفتاح خارجيا (التعالق النصي - المناص- التناص ...) أو داخليا (التناص الذاتي: الانشطار المرآوي...) ونظرا لأهمية هذا التداخل بين النصوص فسوف نخصص قسما خاصا لمسألة انفتاح النص.

---

(1) W.Krysinski – Ibid, p. 117.

الفصـــل الثالـــث

انفتاح النص

الانفتاح الخارجي

نقصد بالانفتاح الخارجي انفتاح النص على نصوص أخرى خارجة عنه سواء كانـت هـذه النصوص أدبية أو غير أدبية، وباعتبار أن الجنس الروائي جنس يتعيش من باقي الأجناس والفنـون الأخرى فإنه بالضرورة جنس منفتح، وسنركز في هذا القسم، على شكلين من الانفتـاح الخـارجي، التعالق النصي كما هو الشأن بالنسبة لرواية ألف ليلـة وليلتـان وتعالقهـا ب ألـف ليلـة وليلـة، ثـم التناص.

التعالق النصي

يعرف جنيت التعالق النصي بكونه عملية امتحاح نـص مركـزي لـنص آخـر سـابق عليه بطريقـة مباشـرة ويؤكـد بأنـه طـابع كـوني للأدبيـة (بـدرجات) إذ أنـه لـيس هنـاك عمـل أدبـي لا يستحضر(...) عملا آخر. وبهذا المعنى تكون كل الأعمال متعالقة نصيا[1].

وقد اعتنى جنيت بثلاثة أنواع من التعالق النصي هي:

1. المحاكاة الساخرة (الباروديا) PARODIE.
2. التحريف TRAVESTISSEMENT.
3. المعارضة PASTICHE.

يتعلق التحريف الهزلي بتحويل الأسلوب وليس الموضوع. في حين ترتبط المحاكاة الـساخرة بتحويل الموضوع لا للأسلوب. وتبعا لذلك يتم التمييز بين هذه الأنواع على أساس:

1. الاحتفاظ بالنص السامي وتحويله إلى موضوع منحط (المحاكاة الساخرة المحضة).

---

[1] Genette (Gerard): Palimpsestes la littérature au second degré, ed: seuil 1982, coll points, p. 18-19

2. سلوك محاكاة أسلوبية لنص سام لتطبيقه على موضوع منحط (المعارضة البطولية - الهزلية) ويتجلى التعالق النصي من خلال بعض عناصر التفاعل النصي كالمناص - التناص - والميتانص...

التناص

يعتبر التناص أعم وأشمل من التعالق النصي. وتعتبر جوليا كريستيفا هي المؤسسة الحقيقية لهذا المفهوم، فمنذ أن طرحت في أواسط الستينيات تصورها للنص كايديولوجيم تتقاطع فيه عدة نصوص، وهذا المفهوم ما فتئ ينتشر ويتطور إلى أن أصبح موضوعا لاهتمامات مختلفة ومتنوعة.

وقبل أن نتطرق لماهية هذا المفهوم ومكانته ضمن الدراسات النقدية الحديثة نود أن نشير إلى أن النقد العربي القديم سبق أن انتبه إلى ظاهرة التفاعل النصي، غير أن أغلب الملاحظات التي وردت في هذا السياق لم تتعامل تعاملا إيجابيا مع هذه الظاهرة بل نظرت إليها كخصيصة سلبية خاصة وأنها أثيرت في إطار السجال الذي فجرته القضية المعروفة بقضية القديم والمحدث، لهذا كان التركيز منصبا على ما يسمى بالنص النموذج المتحقق في الماضي. فالنص السابق (القديم) له دوما الفضل على اللاحق حتى ولو جاء هذا اللاحق بإنجازات تتجاوز ما تحقق سابقا. لقد ظل هذا التصور التقليدي، يتعامل مع هذه الظاهرة من منظور بلاغي صرف بحيث أن الهم ظل منصبا ومتمركزا حول مواطن الإجادة والرداءة في النص اللاحق في علاقته بالسابق مع التركيز في الغالب على فضل السابق على اللاحق. لهذا اختزل النقد العربي القديم ظاهرة التناص تحت تسميات بلاغية متعددة: كالسرقات الأدبية، التضمين، الاستشهاد، الاقتباس، الحل، العقد... وغيرها من التسميات. وقد تعامل بعض النقاد العرب القدامى مع الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية تمليها الضرورة الإبداعية. لأن الكتابات اللاحقة لا يمكنها أن تنفلت مما قيل سابقا، بل أكثر من ذلك أن الجرجاني لم يستهجن ظاهرة السرقات الأدبية واعتبرها جزءا من الكتابة وغير مذمومة بالضرورة يقول: أما الاتفاق في عموم الغرض فيما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة. لا ترى من به حس يدعي ذلك الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ. وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ولا ينعم التأمل فيما يؤدي إلى ذلك[1].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط. 3، 1983، ص. 313.

يتبدى من هذا الطرح، أن مسألة السرقة ليست سلبية بل هي عملية بنائية في النص تخصبه وترفده بعناصر جديدة، لا يمكن لأي نص أن يتأسس بدونها شريطة أن تمارس هذه السرقة بطرق فنية لبقة تضمن للنص المركزي هويته وخصوصيته ولا تجعل منه مجرد استنساخ باهت لما قيل سابقا. ولقد كان المبدعون العرب القدامى والشعراء منهم على الخصوص واعون بصعوبة هذه العملية، نستحضر هنا البيت الشهير لعنترة الذي يقول فيه:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد تهدم؟

نستشف، من هذا البيت، القلق الذي كان يستشعره أي شاعر حيال الشعر الذي نظم قبله، خاصة وأن القديم كان يمارس سلطة رمزية على الأذواق والأحاسيس، كما أنه كان يتحكم بشكل كبير في صياغة آليات التلقي. غير أنه على الرغم من التخوفات التي أبداها، مثلا، عنترة في هذه القصيدة، إلا أنه استطاع في تقليده أن يسمع صوته بين أصوات الأقدمين بنبرة لا مثيل لها. كما أنه استطاع أن يضع قصيدة من الأصالة بحيث تتميز عن قصائد القدماء والمحدثين.

وقد أفرد ابن رشيق في العمدة اهتماما خاصا لظاهرة السرقات الأدبية، وهو لا يتردد في الجزم بأن لا أحد من الشعراء يقدر أن يدعي السلامة منها. إن هذه الإشارات السريعة والمقتضبة لظاهرة التفاعل النصي في النقد العربي القديم لا تسعى إلى الإلمام بكل جوانب هذه القضية - لأن هذا الأمر يستدعي مبحثا خاصا ليس هذا مجاله، بل إن غرضنا هو التأكيد على أن ظاهرة التقليد والمحاكاة والتفاعل النصي قديمة قدم الكتابة ذاتها، ولولا أن الكلام يعاد لنفذ كما كان يقول علي بن أبي طالب. فإذا كان للنقد العربي القديم شرف ملاحظة هذه الظاهرة ولو ضمن مجال محصور وضيق فإن للنقد الغربي الحديث شرف فهم هذه الظاهرة بعمق وشرحها وتحليلها بشكل علمي ودقيق. والمسافة الزمنية والثقافية بين التجربتين (القديمة والحديثة) تبقى معطى أساسي لفهم خصوصية كل تجربة. ويعود اهتمام المقاربات النقدية الحديثة بالتناص إلى الاهتمام المتزايد بالنص من خلال البحث عن إلآليات الإجرائية التي تشتغل داخله، وإلى القوانين التي تحكم نسقه من جهة، ومن جهة أخرى إلى تطور مفهوم القراءة التي تحللت من الأحادية وغدت متعددة ومختلفة نظرا لتعدد معاني ودلالات النص نفسه، من هذا المنطلق تحدد كريستيفا التناص باعتباره حضور خطاب

الآخر بكل أشكاله داخل خطابنا بحيث يتشكل كل نص كفسيفساء من الاستشهادات، وامتصاص وتحويل لنص آخر. وقد حددت كريستيفا التناص كمفهوم ضمن مفهوم مركزي لديها وهو مفهوم الايديولوجيم تقول:إن إدراك النص كايديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي، وهي تدرس النص كتداخل نصي تفكره في (نص) المجتمع والتاريخ. إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارضة تحول الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيه أبدا) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي"[1].

وإذا كان الكل يجمع على أن كريستيفا هي مبدعة مفهوم التناص، إلا أن هذا لا ينفي كونها استمدته من باختين الذي كان يسميه بالتفاعل السوسيولفظي. وقد ساعد هذا المفهوم الدراسات النقدية الحديثة على تجاوز شكلانيتها الصارمة والمنغلقة، إذ أصبح النقد من خلال هذا المفهوم يتنقل داخل النص وخارجه باحثا عن علاقة التفاعل اللساني واللفظي التي تربط النص المركزي بنصوص سابقة وأخرى لاحقة. إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص معتبر كمركز (...) هو واحدة من سبل ذلك التفكيك والانبناء: كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[2].

وقد نشط هذا المفهوم بشكل كبير لدى جماعة تيل - كيل التي استثمرته استثمارا بعيدا لنعي الجنس الأدبي وطرح صيغة النص المتعدد، والذي يتوالد في الآن عينه، من نصوص عديدة سابقة عليه.

كما ساهم ميخائيل باختين مساهمة فذة في إثارة الانتباه للطابع الحواري للغة، بحيث يمكن اعتبار مفهوم الحوارية معادلا للتناص ويؤكد أحد شراح باختين وهو تودوروف بأن الخاصية المهمة للملفوظ هي حواريته أي بعده التناصي. فكل خطاب، إذن، يدخل في حوار مع الخطابات السابقة المشغولة بنفس الموضوع، كما يدخل في حوار مع الخطابات اللاحقة: حيث يحدس ويتنبأ بردود الأفعال. فالصوت الفردي لا يمكن أن يسمع إلا إذا اندمج عضويا في اللحن الجماعي المعقد لباقي

---

(1) جوليا كريستينا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ص. 22.

(2) رولان بارت: نظرية النص، العرب والفكر العالمي، العدد الثالث صيف 1988، مركز الإنماء القومي، لبنان، عدد خاص بالتناص والتأويل، ص. 96.

الأصوات السابقة. هذه ليست خاصية تميز الأدب وحده بل جميع الخطابات. وهذا ما دفع باختين إلى التعامل مع الثقافة كظاهرة اجتماعية. يؤكد تودوروف بأن المفهوم الذي استعمله باختين في دراسته للعلاقة الحوارية بين الملفوظات هو مفهوم الحوارية يقول: "وكما استعملت عبر لسانيات بدل ميتالسانيات فإنني استعمل هنا أيضا، وباختيار من أجل المعنى الأكثر اشتمالا مفهوم التناص الذي أدخلته جوليا كريستفا في تقديمها لباختين، محتفظين بتسمية الحوارية لبعض الحالات الخاصة في التناص كتبادل الأجوبة بين متكلمين، أو المفهوم المعد من طرف باختين للشخصية الإنسانية"[1]. ورغم أن تودوروف يؤكد على أن التناص ينتمي للخطاب وليس للغة ويحيل بالتالي على العبر لسانيات وليس على اللسانيات إلا أننا نجد في بعض تصورات باختين ما يؤكد على تناص اللغة، وذلك انطلاقا من نظريته حول الملفوظ اللغوي.

إن العلاقة الحوارية عند باختين نابعة من التفاعل الشفوي، أو التبادل الشفوي للغة الذي يجعل النص، أي نص، يندرج داخل سلسلة من النصوص الأخرى. والنص، في نظر باختين، يفترض وجود "جماعة لغوية" تعكس أصواتها داخل اللغة عن طريق التلفظ والحوار اللذين يجسدان التبادل الشفوي عن طريق الحوارية. إن مفهوم الحوارية وثيق الارتباط بمفهوم التعدد الصوتي واللغوي، الذي كرس له باختين كل أعماله، فالخطاب، في نظره، سواء كان أدبيا أو غير أدبي هو خطاب ثنائي التلفظ ومن ثم فإنه يفقد خطيته ليغدو مجالا للاختراقات وملتقى للعلامات. ويتبدى هذا الحوار بجلاء أكثر في الرواية كجنس أدبي غير مكتمل يعيش ويتطور من امتحاحه وانفتاحه على أرباض مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه. إن الرواية تعيش في الحاضر لكنها تتذكر ماضيها وأصلها، فهي تمتلك ذاكرة فنية توظفها وتستثمرها سواء من حيث الشكل أو المضمون أو التيمات.

وإذا كان باختين يسلم بانفتاح الرواية وتحولها المستمر واستضافتها لأجناس ولغات أدبية متفاعلة إما كنسق وراثي، أو كتناص قصدي يفعل فيه وعي الكاتب، فإن كريستيفا تعتبر الحوارية (التناص) رفضا لأحادية الخطاب وتخلصا من الطابع المونولوجي فيه، خاصة وأن الحوارية تمتد إلى عمق لغة الأدب، وهو الامتداد الذي يجعل سرد الرواية يؤسس خلخلة حتى داخل اللغة ذاتها. إن السرد هو القانون الأرقى الذي يخلق الرواية ويجعلها تمتلك سننا وتحمل في طياتها قوانين بنيوية

(1) T. Todorov: Le principe dialogique – Ibid, p. 95.

تضمن لها التحول الذي يقتضي التغير مع بقاء الصورة النوعية لهذه الرواية من منظور تقاطع الجنس الأدبي وتناص اللغة.

لقد شكلت أفكار باختين منطلقا أساسيا لكل الذين اشتغلوا على مفهوم الحوارية (التناص)، هذا المفهوم الذي اكتسب حياة جديدة مع كريستيفا ومع حركة النقد الجديد بشكل عام.

وقد اكتسب هذا المفهوم، مع الأيام، تنويعات وتفريعات عديدة في الاستعمال، كما أنه أصبح يكتسب صيغا مغايرة له لفظا وإن اتجهت جلها إلى نفس المعنى. ومن أهم الأسماء التي اهتمت بهذا المفهوم هناك مارك انجينو (MARK ANGENOT) . يعلن انجينو في البداية عن أسباب اهتمامه بهذا المفهوم ويحصرها في ثلاث:

1. نجاح المفهوم حتى صار موضة جديدة تغري على البحث.
2. غموض أصل المفهوم.
3. أما السبب الثالث فإنه يعود إلى أن المتناص Intertexte والتناص Intertextualité لا تشتغل فقط كأدوات صيغية في جداول معرفية.

فعلى غرار بنية Structure وبنائي Structurel وبنيوية Structualisme فإن التناص هو اليوم بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هي علامة، رواق ابستمولوجي يشير إلى موقف، إلى حقل مرجعي، وإلى اختيار رهانات معينة، وهكذا فعلى غرار بُنيةٌ وبُنيويةٌ أيضا، فإن استعمال التناص قادر على إعطاء دلالة أولى لجدال جامع مشترك شديد البداهة. وكما كان يقال بأن كل مادة دراسة تتوفر، بالضرورة، على بُنيةٌ وبهذه الصورة فالجميع كان بنيويا دون أن يعرف ذلك، فالشأن نفسه يقال عن كل نص لأنه يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى فيصير نصا في نص أي تناصا، وهكذا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤثر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية.

ولقد حاول انجينو أن يقدم جردا لتطور وانتقال هذا المفهوم من ناقد لآخر من النقاد المنتمين إلى النقد الجديد، وقد خصص حيزا هاما لكريستيفا التي يندرج عندها التناص ضمن إشكالية أشمل وهي الإنتاجية النصية والتي لا يمكن أن تعرف إلا بإدماج كلمة أخرى هي ايديولوجيم Idéologème، وهي عندها عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى بالتعبير المتضمن فيه والذي يحيل إليه، ولهذا يكون التناص هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى، إنه النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل، إنه يولد

هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام بانتمائها إلى انتقاء استطيقا تسميها كريتستيفا بالاستناد إلى باختين الحوارية والتعدد الصوتي[1].

ويضيف انجينو أن كلمة تناص عند كريستيفا، والتي تستعملها إلى حدود كتابها ثورة الكلام الشعري وعند أفراد آخرين من جماعة تيل - كيل لا تظهر إلا في سياقات نظرية عامة، وبالعلاقة مع كتابة نصية إنتاجية، كتابة مأثرية إن هذا، في نظره، يشكل مصطلحا أساسيا لتأمل رئيسي لا يبدو مهيئا لا للتطبيق ولا للتخصيص. إن التناص يبرز ضمن مقاطع شبه مجازية حيث النص والمجتمع والتاريخ تقيم علائق مجاملة ولكن غير محددة. بعد تقديم انجينو لآراء كريستيفا عرج على كل من جان بلمين نويل وجون لري بودري ثم فيليب سولرس الذي يؤكد بأن كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا، أما بارت فقد تحفظ من مفهوم التناص في كتابه S/Z ثم تبناه في كتابه لذة النص معتبرا النص جيولوجيا كتابات فالتناص، في نظره، هو استحالة العيش خارج النص اللانهائي. وقد أشار انجينو أيضا ، إلى مساهمة كل من يوس ولوتمان وباختين، غير أن أهم المساهمات، في نظره، هي تلك التي قدمها كل من بول ريكور وريفاتير وأيضا مساهمة التيار السوسيونقدي.

ونظرا لأهمية وجدية هذا المفهوم الذي بدأ يفرض نفسه على الباحثين والنقاد فسوف تخصص له مجلة الشعرية Poétique عددا خاصا تحت إشراف لوران جيني. ففي مقالة هذا الأخير استراتيجية الشكل المهمة، يؤكد بأن العمل الأدبي خارج التناص يغدو ببساطة غير قابل للإدراك، لأننا لا ندرك المعنى في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها، وحيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي (النص) معها في علاقة تحقق أو تحويل أو خرق. وفي معالجته لمشاكل التناص والبويطيقا التاريخية يتساءل عن سلطة النص السابق ويتعرض لوجهة نظر هارولد بلوم الذي يركز على كون الكاتب يكتب نصه تحت تأثير الهوس الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه. فهكذا، إذن، يصبح التناص، في نظره، جزءا من مقروئية النص الأدبي يقول عندما كتب مالارميه

---

(1) تزفتان بودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، عيون المقالات، الطبعة الثانية، 1989، ص. 102.

كل الكتب تقريبا تحتوي على صهر لبعض التكرارات المحسوبة فإنه يسجل ظاهرة بعيدا أن تكون خاصية للكتاب، أثر صدى، تداخل بدون نتيجة ، فإنه يحدد الشرط نفسه لمقروئية الأدب"[1].

وحول علاقة النص بجنس فني ما، يؤكد جيني بأن هذه المسألة تثار من خلال توضيح الفروق الدقيقة بين بنيات تنهض من السنن وأخرى تنهض بإنجاز هذا السنن. فإذا كان الجنس يمثل السنن فإن النص يمثل إنجازا لهذا السنن، وهذا التفريع الثنائي يذكرنا، يقول جيني، بثنائيات أخرى مثل: اللغة / الكلام، القدرة/ الإنجاز، الجنس/ النص... فالإنجاز الفردي لهذا السنن أو تحققه الفعلي هو ما ينطبق على الكلام، الإنجاز، النص...

إن علاقة النص بالجنس هي مسألة ملحوظة في النص الروائي وتعتبر عملية واعية ومقصودة من طرف الكاتب. وغالبا ما ترفد هذه العلاقة النص المركزي بعناصر وبنيات دلالية جديدة تخصبه وتفعله جماليا ودلاليا، يقول: "المؤلفات الأدبية ليست أبدا ذاكرات بسيطة، إنها تعيد كتابة ذكرياتها، وتؤثر في روادها كما يقول بورخيس"[2].

وقد ناقش وجهة نظر مارشال ماك لوهان التي ترتكز على دور وسائل الاتصال المعاصرة في تحقيق أثر ما على النص كتأثير الصحافة على دوس باسوس وجويس. وقد ميز بين التناص والمتناص (نعتمد هنا ترجمة سعيد يقطين) فالمتناص، في نظره، يأخذ المعنى التالي: "النص الذي يستوعب عددا من النصوص ويظل متمركزا من خلال المعنى"[3].

وفي حديثه عن العمل التناصي يتساءل كيف يستوعب المتناص نصوصا أخرى؟ فيطرح رأي كريستيفيا التي تقول بالتحويل والاستدعاء وأريفي الذي يقول بالتضمين ليخلص إلى تحديد ثلاثة قواعد هي التلفيظ Verbalisation حيث يتم فيه اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ والتضمين، لينتهي بالحديث عن الإيديولوجيا التناصية من خلال كون التناص تحويلا ثقافيا وتجديدا لفعالية المعنى والقراءة يقول: "إن خاصية التناص هي إدخال نمط جديد من القراءة يفجر خطية النص"[4] وقد طرح جيني، أيضا، علاقة التناص بالإنجاز الثقافي أو التشدد في تمجيد الماضي الثقافي واعتباره ظاهرة ثابتة في الثقافات الإنسانية، والقول بثقل الموروث الذي يتخذ لبوسا

---

(1) Laurent Jenny: Stratégie de la forme - poétique 27 - Seuil 1976, p. 257.
(2) Laurent Jennry: Ibid, p. 260.
(3) Laurent Jenny: Ibid, p. 271.
(4) Laurent Jenny: Ibid, p. 266.

متوالية جدلية للأشكال. ويقدم جيني جوابا شافيا عن هذه المسألة عندما يرى أن الأمر لا يتعلق بأزمة ثقافية وإنما هو "هوس التأثير" ورغبة المبدع في إقصاء "شبح الأب".

إن التناص عمل تحويل واستيعاب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى. ومن ثم يتطلب الأمر التمييز بين درجات هذا التحويل الذي يتقلب بين حالة "تذكر" أحيانا وحالة "تلميح" تارة أخرى وينقلب إلى حالة افتراض لوحدة نصية مجردة (أو عدة وحدات) عن سياقها مرة ثالثة، أو يعمد إلى تحويل اتجاه معنى أو تيمة في صورة استلهام. وإذا كانت مثل هذه الحالات المذكورة تنطبق على ما يمكن أن نسميه تناصا جزئيا. فإن التناص في مجال النثر ينتمي إلى التناص الكلي، وهو التناص الذي لا ينحصر في تعالق المعاني والصور والمفردات كما هو الشأن في الشعر، وإنما يؤسس تعالقات بنيوية أكثر عمقا.

وفي نفس العدد من مجلة "الشعرية" نجد ليلى بيفون موازي تتحدث عن فرع آخر من التناص هو التناص النقدي حيث تزول الحدود بين النص والنص النقدي فيتداخلان وتبرز إنتاجية التناص النقدي من خلال اشتغاله على النص المحلل. وقد عملت على التمييز بين ما تسميه بالتناص النقدي والتناص الشعري مؤكدة أن الأول يخضع لقانون معين في حين أن الثاني هو ضمني وقد عمل بعض النقاد على إذابة الحدود بين الأنواع الأدبية من جهة وبين النشاط الإبداعي والنشاط النقدي خاصة عند كل من بارت – بلانشو – بيتور هذا الأخير الذي يقول: "النقد والإبداع يتبديان كمظهرين لنشاط واحد، تعارضهما كنوعين مختلفين يختفي لفائدة تنظيم الأشكال الجديدة"[1].

يتبين من خلال هذه الآراء القليلة والمختزلة لمفهوم التناص تعدد المقاربات التي رافقت تطوره، كما تبين من جهة ثانية الإمكانات الهائلة والمتعددة التي يقدمها قصد مقاربة النص الأدبي. وقد ظل مفهوم التناص يخلط بعدة مفاهيم أخرى كالمتناص، الإنشطار المرآوي ، التعلق النصي... وغيرها من المفاهيم. غير أن جنيت سيعمل، منذ بداية الثمانينات، على التمييز بين بعض هذه المفاهيم وسيعطي لكل منها تحديده الخاص.

لم تعد معمارية النص هي موضوع الشعرية عند جنيت ولا هي النص، لأن هذه مشكلة تتعلق بالنقد وليس بالشعرية. لقد غدت التعاليات النصية Transtextualité هي موضوع الشعرية ويعرفها جنيت قائلا "هي كل ما يجعل نصا يرتبط بنصوص أخرى بشكل جلي أو مستتر"[2].

---

[1] Leyla Pevone: Maisés: l'intertextualité critique - poétique 27 – Ibid, p. 375.

[2] Genette (Gérard): Palimpsestes la littérature au second degré, Seuil, 1982 coll. Points, p. 7.

وقد حدد جنيت خمسة أنماط من التعاليات النصية وهي كالتالي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق ومعمارية النص. ومادمنا الآن بصدد الحديث عن التناص فسوف نركز الحديث عنه دون غيره من باقي المفاهيم التي قد نعود لبعضها فيما بعد، فالتناص، في نظره آلية خاصة بالقراءة الأدبية وهو وحده المسؤول عن إنتاج الدلالة بينما القراءة الخطية المشتركة للنصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتج سوى المعنى. ويؤاخذ جنيت عن ريفاتير كونه درس التناص ضمن علاقات تهم البنيات الصغرى للدلالة والأسلوب سواء بالنسبة للجملة أو المقطع أو النص القصير الذي يكون شعريا في الغالب.

ويقدم تعريفا أشمل للتناص قائلا: أعرفه من جهتي، وبشكل مختصر، دون شك، بأنه علاقة تعايش بين نصين أو أكثر بمعنى استحضاري للصور (Cidétiquement)، وفي أغلب الأحيان أعرفه بالوجود الفعلي لنص في نص آخر[1].

إن النص ليس بنية ومغلقة ومكتفية بذاتها، بل هو بنية منفتحة على نصوص وسنن ودلائل أخرى، بمعنى أن ما يشيد النص هو ظاهرة التناص. هذه الظاهرة اللغوية المعقدة باعتبارها آلة هدم وبناء تجعل من النص ضفيرة من النصوص القادمة من فضاءات قصية ومختلفة، وتجعل منه كذلك بنية متناسلة لا تعرف حد النهاية، وبنية حية دائمة الحركة والتفاعل. ليس التناص هو إعادة إنتاج النصوص كما هي بل هو عملية امتصاصها وتحويلها في سياق جديد. وكلما كانت ثقافة القارئ متمكنة كلما استطاع أن يتبين حطام وبقايا النصوص الممتصة والمحولة واستخلص كون أن النص ما هو إلا توليف تناصي لا يمكن لأي أحد السلامة منه. تؤكد مقولة التناص بأنه ليس هناك ثمة نص عذري بل إن أي نص مخترق من طرف نصوص أخرى هكذا يغدو الغمس في صحون الآخرين واستدعاء نصوص أخرى أمر طبيعي ويدخل في صميم الكتابة كما يؤكد ذلك عبد السلام بنعبد العالي قائلا: هذا ما يجعل السارق والمسروق منه يغرفان من النبع نفسه ، هذا النبع الذي لا يمكن إلا أن يكون قد غرف، هو كذلك من منابع أخرى... بحيث لا تكون الكتابة مطلقا كتابة على بياض، وإنما كتابة فوق كتابة، ورسما فوق رسم، ويغدو كل نص طرسا شفافا، وكائنا جيولوجيا يحمل ماضي الكتابة كلها[2].

---

[1] Genette (Gérard): Palimsesstes – Ibid, p. 8.

[2] عبد السلام بنعبد العالي: ثقافة الأدب الأذن ثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط. 1، 1994، ص. 66.

لقد جاء حديثنا عن التناص ضمن عنوان عريض هو انفتاح النص، وربما أن أهم مايميز النص الروائي هو انفتاحه على باقي الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ولا ينحصر هذا الانفتاح في حدود التناص أو التعالق النصي أو غيرها من المفاهيم التي تطرقنا لها في هذا القسم من البحث، بل إنها تتجاوزه إلى غيرها من العلاقات النصية الأخرى كالأدب الموازي Paralittéraire الذي تحدث عنه كريزنسكي والميتاحكي أو وعي الكتابة بذاتها وغيرها من المفاهيم التي تؤكد تعددية النص الروائي وانفتاحه. وبهذا الانفتاح يتفكك السرد والخطاب معا ويتشظى الحكي وينفجر التركيب وتتعدد الدلالة. وبهذه الاختراقات التي تمس جسد النص يغادر هذا الأخير انغلاقيته ويتجاوز أحاديته. ويساهم الانفتاح الدائم والمستمر للنص الروائي في تطوير آلية التلقي ويدفع بها نحو التجدد الدائم والمستمر.

إذا كانت أغلب الكتابات التي تطرقت للتناص تنتمي للحقل الغربي فإن هذا لا يمنعنا من القول بأن النقد العربي ساهم بدوره في التعريف بهذا المفهوم والإلمام بخصوصياته، وقد خصصت مجلة ألف – عيون المقالات، ع. 2/ 1986 عددا خاصا للتناص، كما أن مجلة العرب والفكر العالمي (ع/ 1988) خصصت عددا خاصا، أيضا، لهذا المفهوم تحت عنوان التناص/ التأويل. كما أن الأستاذ سعيد يقطين(*) تطرق لهذا المفهوم وساهم في تقديمه للقارئ العربي في حلة جديدة تمزج بين الشعرية والسوسيونقد. ولعل من أهم الدراسات العربية في هذا الإطار هي مساهمة الأستاذ محمد مفتاح التي تضمنها كتابه تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) وهي من أهم ما كتب عربيا في هذا الإطار. يؤكد مفتاح، في البداية، تداخل هذا المفهوم ومفاهيم أخرى كالأدب المقارن – المثاقفة – دراسة المصادر والسرقات. أما فيما يخص تعريفه للتناص فإنه يؤكد بأنه لا كريستيفا ولا اريفي ولا لورانت ولا ريفاتير وغيرهم لم يضع تعريفا جامعا مانعا للتناص لذلك يكتفي باستخلاص مقوماته من مختلف التعاريف السابقة ويحصرها فيما يلي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها ومعنى هذا أن التناص، في نظره، هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات

(*) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي / النص – السياق، المركز الثقافي العبي، ط. 1، 1989.

مختلفة[1]. ومن ضمن كيفيات التعالق هاته تحدث مفتاح عن المعارضة - المعارضة الساخرة - السرقة ثم انتقل للحديث عن التناص الضروري والاختياري وقد ميز من خلالهما بين المحاكاة الساخرة والمحاكاة المقتدية التي نجدها في بعض الثقافات المحافظة، غير أنه يؤكد أنه إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنها تكون مجترة ومحافظة. أما إذا كانت ثقافة ما متغيرة وانتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية. وقد ميز، أيضا، بين التناص الداخلي والخارجي، ويقصد بالتناص الداخلي حوار نصوص نفس الكاتب فيما بينها، فهذه النصوص تفسر بعضها البعض وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لدى كاتبها إذا ما غير رأيه ومفهومه للكتابة لذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعا، وأن يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد، واعتباره كيانا منغلقا على نفسه، كما أنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين[2]. أما التناص الخارجي فهي العلاقة التي تربط نصا ما بنصوص أخرى سابقة أو لاحقة. ويؤكد بأن التناص لا يكون في المضمون وحده بل يكون في الشكل والمضمون لأنه لا مضمون خارج الشكل، ليخلص إلى أن التناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق ومستقبل مستوعب مدرك لمراميه. وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية.

لقد ساهمت مقولة التناص في تقويض القراءات الأحادية للنصوص، لأنه لم يعد من الممكن، مع هذا المفهوم الجديد، الحديث عن عنصر فني بمعزل عن باقي العناصر الأخرى التي ترتبط فيما بينها ضمن شبكة من العلاقات مؤتلفة أو مختلفة. فالنص الروائي مع هذا التصور، غدا فضاءا متعدد المسارات السردية والملفوظات والدلالات، لا يكتفي بنبرته ولغته الخاصة بل إنه ينفتح على

---

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط. 1/ 1985 ص. 121.

(2) محمد مفتاح: نفس المرجع، ص. 125.

لغات أخرى مختلفة ومتعددة الشيء الذي يجعله مجالا للاختراقات والكوارث وملتقى للعلامات والخطابات واللغات المتعددة.

الانفتاح الداخلي

نقصد بالانفتاح الداخلي انفتاح النص على ذاته من خلال جملة من العلاقات التي تساهم في تعديد وحدات النص ومكوناته ومساراته السردية كالمناص، التناص الذاتي، الانشطار المرآوي، الأدب الموازي، الميتاحكي... وغيرها من العناصر التي قد نتطرق منها لما هو موجود في نصوص التي نشتغل عليها.

- المناص (Paratexte): ونجده حسب جنيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور، وكلمات الناشر وما شابه ذلك أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للنص ويلعب المناص وظيفتين: وظيفة جمالية (تحسين وتزيين صورة الكاتب) ووظيفة تداولية.
- العنوان: يعد العنوان أحد مكونات النص الموازي الذي يلازم العمل الروائي ويأتي إما في صيغة الدليل البسيط (العنوان فقط) أو في صيغة الدليل المركب (العنوان والعنوان الفرعي إضافة إلى الإشارة الأجناسية) يعتبر المؤلف هو المسؤول عن إنجاز العنوان ويحصل في حالات معينة أن يكون الناشر هو المسؤول عن ذلك وأحيانا أخرى يكون المحيط الدائر بالناظم يقول جنيت في كتابه عتبات: ليس المرسل (للعنوان) هو بالضرورة المنتج الفعلي له. لقد صادفنا حالة يكون فيها الناشر هو المسؤول عن بث العنوان، أو يكون المحيط الدائر بالناظم هو الذي يقوم بهذا الدور. هذه الحالة الأخيرة لا تعنينا إلا حين تكون موضوع إشارة من لدن المؤلف، إشارة تصبح بالضرورة نصا موازيا. غير أن هذا المعطى لا يعفي المؤلف من المسؤولية القانونية والتداولية في بث العنوان[1]. إن هذا التعدد على مستوى المحافل المنتجة للعنوان تجعل منه ملفوظا بوليفونيا تتقاطع داخله عدة أصوات. وينهض العنوان بعدة وظائف كالتعريف بالعمل والرغبة في إثارة فضول القارئ والتأثير عليه، وينهض أحيانا أخرى بوظيفة وصفية. وتعتبر دراسة العنوان مدخلا مهما لولوج فضاءات النص ومغالقه.

---

(1) Genette (Gérard): Seuils, Paris, éd. Seuil 1987, p. 71.

الانشطار المرآوي (Mise en Abyme)

لقد انتشر مفهوم الانشطار المرآوي كثيرا مع بروز ما يسمى بالرواية الجديدة في أواسط الخمسينيات ثم ازداد انتشاره مع الرواية ما بعد الجديدة Nouveau Nouveau roman في بداية السبعينيات، وقد اهتم النقد الجديد بهذه الظاهرة إلى درجة أن هناك من غدا متخصصا فيها كما هو الشأن بالنسبة لدالانباش وريكاردو إلى حد ما. وإذا كانت ظاهرة الانشطار المرآوي قد تطورت مع الرواية الجديدة إلا أنها قديمة قدم الحكي والكتابة السردية نفسها، فقد وجدت في كتابات إدغار آلان بو وفي مسرحيات هاملت خاصة مسرحية 'الملك لير' التي وظفت تقنية المسرحية في المسرحية بطريقة تلخص فيها الثانية الأولى وتعكسها، بالإضافة إلى فيكتور هيجو واندريه جيد الذي بدأت تشغله هذه الظاهرة منذ 1981 كما يقر بذلك دالانباش، يقول جيد في يومياته: "وأنا أحب كثيرا أن يعثر في الأثر الفني على موضوع الأثر ذاته منقولا، بهذا الشكل، على مستوى الشخصيات. لاشيء ينير الموضوع ويوطد نسب المجموع توطيدا أثبت من ذلك، وعلى هذا النحو، تعكس بدورها، مرآة صغيرة محدبة وداكنة في بعض لوحات 'ميملنغ' وكنتين ميتزيس" داخل المكان الذي يجري فيه المشهد المرسوم"[1].

ويمثل الانشطار تقنية خاصة ومتميزة لخلق طوطولوجيا داخلية بالنسبة لكل نص، وبه يصير تبادل الانعكاس بين النص الإطار والنص المؤطر لعبة مرآوية لتفصيل الدلالة واختزالها في نفس الوقت. إنها عملية مضاعفة تخترق الحكي وتعكس بشكل مجزأ ومصغر. ويؤكد دالانباش بأن الانشطار المرآوي يلعب دورا توليديا لأن من رحمه يولد المشروع الذي تقوم عليه مجمل أحداث الرواية، وبما أنه لا يستطع التحرر مما تمليه عليه تلك البنية - الأم فإنه يغدو خاضعا لأوامرها ومقتفيا لأثرها وناهجا طريقها إلى درجة تصبح صورته مطابقة لها.

وفي مقال تحت عنوان المناص والنص الذاتي يميز دالانباش بين ثلاثة أنواع من الانشطارات المرآوية: استذكاري - استشرافي ونوع ثالث يجمع بينهما يسميه استذكاري- استشرافي يعكس النوع الاستشرافي الأحداث القادمة قبل حدوثها، ويصرح بمصيرها مسبقا، وذلك قبل أن تنطلق القصة انطلاقتها الحقيقية. ورغم ذلك لا يسلب طابع التشويق منها لأنها لا تصرح بما سيقع

---

(1) DALLENBACH (lucien): Le récit spéculaire - Essai sur la mise en Abyme, ed. Seuil, Paris. 1977 , p.15.

بطريقة مباشرة ودفعة واحدة، بل تحتاج إلى بذل مجهود ذهني وإدماج الحكيات المؤطرة في الحكي الإطار.

أما النوع الاستذكاري فإنه يعكس القصة المنجزة بعد انتهائها ويكرر ما سبق قوله. فبعد أن نكون قد أطلعنا بعض المحطات الأساسية في القصة يأتي هذا النوع ليجتر ويكرر موضوعاتها.

وإذا كان النوع الأول يتضمن علامة منذرة بما سيقع لاحقا، فإن هذا النوع الثاني يتضمن علامات تجد صداها فيما قرئ وتخص القارئ إذ تنبهه لأهمية مقاطع سردية يمكن أن يكون قد أهملها.

في حين أن النوع الثالث فإنه يكون في وسط القصة ويلعب دورين: تذكيري، إذ أنه يذكر بما حدث واستشرافي تنبئي يلمح لما سيقع فيغدو دوره كدور العرافة في الحكي.

أما جان ريكاردو فإنه يميز بين تناص عام وآخر محصور (مقيد)، غير أنه سيتخلى عن هذه الفكرة في كتابه "من اجل نظرية للرواية الجديدة" ليميز بين تناص خارجي وهو التي يربط نصا بنصوص أخرى وتناص داخلي وهو الذي يميز علاقة النص بعناصره الداخلية وهو الذي يسميه دالانباش Autotextialité وهي ظاهرة تعبر عن "نرجسية" النص الإطار الذي يحبذ تكرار نفسه وتأكيدها باستمرار. ويعرف ريكاردو الانشطار المرآوي قائلا: "عملية تثري مجال القصة المتجانس بأن تدخل فيه عاملا من عوامل التنازع. فبما أن القصة لا تقبل إلا باستطراد شيء آخر غير حكايتها الخاصة بها. فمن الممكن أن نحاول إدماج قصتين إحداهما في الأخرى، كلتاهما طاغية وتجهد في أن تفرض نفسها على الأخرى"[1]. وقد قدم ريكاردو ثلاثة أمثلة تحققت فيها ظاهرة الانشطار المرآوي.

1. انهيار منزل أوشر أو المستقبل في الكتاب.

هذا النص هو عبارة عن قصة لسارد دعي لمنزل أحد أصدقائه بالريف ولا يطول به المقام حتى يشهد موت أخت مضيفه. ولكي يواسيه شرع في قراءة "كتاب عتيق" بشكل مسموع، وبينما هو يقرأ على مضيفه فقرات من ذلك الكتاب بدأت توافقات صوتية غريبة وفريدة تقوم بين القصة والمكان الذي تجري فيه القراءة. بل أكثر من ذلك أن العديد من عناصر قصة الكتاب التخييلية بدأت تنعكس واقعيا في المكان الذي كان يحوي السارد ومضيفه قرب قبر "مادلين" أخت المضيف. فبين الحكي التخييلي والحكي "الواقعي" قامت علاقة انشطار مرآوية.

---

[1] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص. 263، ترجمة: صباح الجهيم، دمشق، وزارة الثقافة 1977.

2. أسطورة أوديب أو ثأر الحكاية الأولى.

تحتوي أسطورة أوديب على ثلاثة انشطارات مرآوية، تكمن علاقة الانشطار الأولى بين محكي معبد "دلف" الذي تنبأ ل "لايوس" بالموت على يد ولده والمحكي "الواقعي" الذي سوف يؤكد صحة هذه النبوءة. علاقة الانشطار الثانية بين المحكي/ اللغز الذي طرحه أبو الهول على أوديب، ما هو الحيوان الذي له أربع قوائم في الصباح وإثنان في الظهر وثلاثة في المساء - وبين مصير أوديب نفسه الذي زحف صغيرا على أربع لأن قدماه كانتا جريحتين وسيمشي على ثلاث بعد أن غدا ضريرا تقوده ابنته. الانشطار الثالث يتحقق بين نبوءة الآلهة لأوديب بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه والمحكي "الواقعي" الذي أكد هذه النبوءة.

3. هنريك فون اوفتردلجن أو إعدام الزمن.

في هذا النص سيقوم البطل بمعية بعض أصدقائه لزيارة منجم وهناك سيجد ناسكا سيعطيه كتابا فريدا من نوعه. وحين بدأ في تصفح الكتاب فوجئ بشكل كبير حين وجد صورا له ولأصدقائه وللناسك في ذلك الكتاب كما أنه يسجد صورا للكثير من معارفه وعدة أشخاص مألوفين له. إن قصة نوفاليس هاته ، تقوم في بنائها على لعبة التضعيف والازدواجات الداخلية والنبوءات الشيء الذي جعل الكثير من محكياته ترتبط فيما بينها بعلاقات مرآوية تعكس الواحدة الأخرى. يقول: "(...) إن الحكاية الحقيقية بدلا من أن ترضى بتحكم سهل للكل بالجزء تتميز بنزوعها الطبيعي إلى أن تفسح أوسع مجال ممكن للعناصر القادرة على تنازعها. وبهذا تزيد بنيتها غنى وتنمي الدراما التي يثيرها إنجاز الحكاية"[1].

وظائف الانشطار المرآوي

يلعب الانشطار المرآوي عدة وظائف في النص السردي فإلى جانب الوظيفة الجمالية التي تعمل على تنويع الرواية بالحكيات المختلفة وتنضيدها وتوزيعها على مستويات متباينة هناك الوظيفة الكاشفة عن بعض القضايا الغامضة أو المحذوفة من المحكي الإطار. بالإضافة إلى عدة وظائف أخرى نجملها فيما يلي: التكثيف إذ يلعب المحكي المؤطر على اختزال وتكثيف المحكي

---

(1) جان ريكاردو: نفس المرجع.

الإطار - الاستباق إذ يقوم الحكي المؤطر باستباق الأحداث وفضحها وإعلانها للقارئ فيكسر بذلك خطية السرد وخطية الزمن ويخلخل البناء التقليدي للحكي. التكرار إذ تتكرر الحكيات بشكل يضفي طابعا عجائبيا وغرائبيا على الحكي - الوظيفة التفسيرية التي تقوم بتفسير بعض الموضوعات في الحكي الإطار وتدعيمها دلاليا حتى تظهر على حقيقتها وتنكشف - وظيفة التعرية والفضح - الوظيفة الترفيهية لتلترويح عن النفس وإمتاع القارئ. كما أن الانشطار المرآوي يساهم في تعديد لغات النص ومحكياته ومساراته السردية.

شعرية التلاقح الأجناسي

إن مسألة التداخل والتلاقح بين الأجناس الأدبية ليست أمرا جديدا في الأدب، بل هي ظاهرة قديمة ولها جذور عريقة، وقد ساهمت في ظهورها بروز نظريات تدعو إلى انفتاح النص الأدبي وتكسير الحواجز بين الأنواع الأدبية المختلفة، ففي القرن 19 مثلا، ظهرت المسراوية وهي المزج بين المسرحية والرواية عند كل من فلوبير وهاردي وغيرهما. أما في الأدب العربي فنجد أيضا بعض النصوص التي تمزج بين أكثر من جنس أدبي كما هو الشأن بالنسبة لمسراوية "بنك القلق" لتوفيق الحكيم وغيرها. وهذا يبين أن الأنواع الأدبية ليست ثابتة الأركان ولا مطلقة الوجود، بل هي كيانات متحركة ومتحولة باستمرار.

وقد سبق لكريزينسكي أن أكد بأن الأنواع الأدبية تخضع لثلاثة قوانين هي التكرار والإشباع والتحول، فكل نوع أدبي عندما يحقق إشباعا من فرط تكراره لابد أن ينقرض كي يفسح المجال أمام أنواع جديدة وهكذا دواليك. وما يؤكد هذا الرأي هو انقراض الملاحم والأشعار الرعوية والمآسي وغيرها، من هنا يتضح أن البحث عن نقاء النوع الأدبي ضرب من الوهم والعبث، لأن الأنواع الأدبية تبقى معرضة باستمرار لعلمية الاختراق. ويقول في هذا الصدد رينيه ويليك وأوستن وارين: إن النوع الأدبي مؤسسة أي أن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بواسطتها أو يبتكر مؤسسات جديدة أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في السياسات أو الشعائر، كما أن بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك[1]. وقد أكد هذان الكاتبان أيضا أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات

---

(1) رنيبه ويليك، أو ستتن وارين، نظرية الأدب، ، ترجمة محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978، ص: 237.

معظم كتاب هذا العصر، لأن الحدود بين هذه الأنواع تقلصت واضحت مجالا للعبور باستمرار، كما أن القديم من هذه الأنواع يفسح المجال أمام الجديد وهكذا تظهر أنواع جديدة أخرى.

والنوع الأدبي اليوم، في نظر هذين الكاتبين، اصبح "موضع شك"، بل هناك من النقاد من يدعو إلى الاستغناء عن مفهوم النوع الأدبي واستبداله بمفهوم النص، لأن هذا المفهوم الأخير لا يخضع لاشتراطات وقيود معينة، أما هنري ولز صاحب علم التناسل الأدبي فيؤكد أن الكتب تقع تحت تأثير الكتب، وهذه الفكرة وثيقة الصلة بمبدأ الحوارية أو التناص الذي دافع عنه باختين بشكل خاص بالإضافة إلى كتاب آخرين أمثال تودورف وكريستيفا وغيرهما.

أما النقاد المتأثرين بالنظرية البيولوجية أمثال برونتيير فهم يطبقون أفكار داروين على الأنواع الأدبية، معتمدين على مبدئي التطور والتحول. ويؤكد صاحبا نظرية الأدب أن النوع في القرن التاسع عشر وفي قرننا هذا يكابد من ذات الصعوبة التي تكابدها "المرحلة"، فنحن نعي التغيرات السريعة في الأزياء الأدبية، جيل أدبي جديد كل عشر سنوات بدلا من كل خمسين عاما: ففي الشعر الأمريكي نجد عصر الشعر الحر، عصر إليوت، عصر أودن، ومن مسافة أبعد قد تتراءى بعض هذه النوعيات وكأن لها اتجاهات وخصائص مشتركة"[1].

إن المبدأ العام المتحكم في تطور وتفاعل الأنواع الأدبية هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها تلائم الانتظارات الجمالية والفنية للقراء.

وقد اهتم النقد العربي، هو الآخر، بمسألة التفاعل والتلاقح بين الأنواع الأدبية، بل إن مسألة التلاقح هذه أضحت مطلبا حداثيا وعنوانا للتجديد والتطوير لدى البعض، ومن أشهر الكتاب الذين دافعوا عن هذا المبدأ في كتاباتهم هناك الكاتب والمبدع إدوار الخراط في كتابيه الشهيرين الحساسية الجديدة والقصة القصيدة[*]: وقد دافع الخراط في هذين الكتابين عما سماه بالكتابة العبر نوعية وهي كتابة تعمل، في نظره، على تكسير الحدود بين الأجناس والأنواع الأدبية. يقول: "الكتابة العبر نوعية هي التي تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر

---

(1) نظرية الأدب، مرجع مذكور، ص: 244.

(*) الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية ط7، دار الآداب، بيروت 1993.

ـ الكتابة العبر نوعية: مقالات في ظاهرة القصة- القصيدة ط 7، دار شرقيات، القاهرة 1994.

ورواية وتأملات ونجوى ... وتعبر الحدود وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة تتخطاها وتشتمل عليها، وتستحدث لنفسها جده، تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي وتتعدى عمقها الآن"[1].

وقد استأثر هذا المفهوم، في السنوات الأخيرة، باهتمام النقاد والمبدعين على حد سواء، إذ أصبحنا نجد أنفسنا أمام نصوص يتعايش فيها النثر والشعر والنقد وغيرها من الفنون والأشكال الإبداعية، وإذا كانت الثقافة الغربية قد أولت هذا المفهوم النقدي ما يستحقه من عناية واهتمام بشكل واف، فإن الثقافة العربية قد قصرت في حقه سواء على المستوى النقدي أو المستوى الإبداعي.

ويرى إدوار الخراط أن الكتابة العبر نوعية شكلا جديدا من شأنه أن يفتح آفاقا واسعة أمام الإبداع ويحرره من مواثيق وقواعد النوع الأدبي الخالص والنقي، كما اعتبر تجريب وتوظيف هذا الشكل الإبداعي انتماء إلى حساسية أدبية جديدة تتجاوز الأشكال والطرائق التي أضحت تقليدية بفعل قوة الزمن ومنطق الإبداع ذاته. وقد تزامنت دعوة إدوار الخراط إلى الكتابة العبر نوعية مع ظهور إصدارات جديدة تختلف شكليا عن أشكال الكتابة التقليدية، ومن أهم رموز هذه الكتابات الجديدة هناك بدر الديب، اعتدال عثمان، يحيى الطاهر عبد الله، نبيل نعوم وغيره، كما أن الشعر بدوره كان يعيش تحولات مهمة سواء من خلال الانتشار الكاسح لقصيدة النثر أو من خلال الخطاب النقدي التجديد الذي تبلور خاصة مع أدونيس وغيره.

وقد دافع أدونيس نفسه عن فكرة التعدي الأجناسي واجتراح أشكال جديدة تتجاوز التحديدات النوعية، لأن فكرة التقويض النوعي في نظره، تحرير للكتابة المطوقة والمصمتة وإدخالها في أفق جديد مرن ومتحرر.

إن تحرير الكتابة من مبدأ 'نقاء النوع' من شأنه أن يقدم لها مكاسب النوع الآخر، وكذا تفجير طاقات جديدة في عملية الكتابة وضمان نوع من الخصوبة والتعددية الخلاقتين للنص الإبداعي وغيرها من المكاسب التي يمكن أن تتحقق عن طريق التلاقح الأسلوبي واللغوي التي تحرر النص من هويته المصمتة وتغذيه بهويات جديدة ومختلفة.

إن الاحتكاك بين الأنواع والأساليب الأدبية المختلفة من شأنه أن يولد خصوصيات جمالية وإبداعية جديدة وذلك عن طريق صهر هذه الأنواع في ضفيرة جديدة لا تعبأ بالتحديدات النوعية أو المراكز الثابتة أو غيرها. والدعوة إلى تكسير الحدود بين الأنواع الأدبية نجدها جلية عند ميخائيل

---

(1) الكتابة العبر نوعية- إدوارد الخراط، ص28.

باختين كما بسطناه في المداخل النظرية لهذا البحث. فهو يؤكد أن الفن الروائي هو من أكثر الفنون قدرة على الانفتاح على باقي الفنون الأدبية وغير الأدبية.

بلاغة السخرية

تعتبر السخرية ظاهرة فنية تقوم على علائق لغوية وعلامات وتلفظات مرتبطة بالكتابة بصفتها ممارسة نصية يمكن أن تتمظهر خطابيا اعتمادا على كلمات مكررة أو أقوال أو إشارات أو غيرها. وهي تسعى إلى توليد آثار دلالية تزاوج بين معنى ظاهر وبين معنى آخر محايث يكون مرتبطا بمقصدية الكاتب. ويساهم هذا المعنى الثاني في تشكيل دلالة النص الأدبي.

ولهذا السبب، فإن التسليم بوجود معنى مباشر يفترض من المتلقي أن يقوم بتشييد المدلول الثاني، استنادا إلى آلية القلب الدلالي وبالتالي، فإن أي تحقق للسخرية، ليس إلا عملية انتقاء تقضي إلى تحيين عناصر وإقصاء أخرى، وترى أوكشيوني أن السخرية اللفظية لا تستند في تحققها إلى مضامين مشخصة ومحددة، بل تستند إلى مجموعة من المكونات ذات الطابع اللساني، وهي: المكون التواصلي والمكون اللساني والمكون المتعلق بالعوامل المساهمة في تحقيق السخرية.

فالمكون الأول مثلا، يتحدد من خلال وجود باث ومستقبل للخطاب الساخر، وعلى المستقبل أن يقوم بإدراك مقصدية الباث وتأويلها، أما المكون الثاني، وهو المكون اللساني فيتمثل في عملية قلب المعنى سواء منه الصريح أو المضمر، أما المكون الثالث فيتعلق بالعوامل أو الشخصيات المرتبطة بهذه السخرية كالضحية في المواقف الساخرة وإلى جانب السخرية اللفظية التي تتمظهر من خلال اللغة وطريقة بنائها، سواء على مستوى التركيب أو التنبير أو علامات الترقيم أو غيرها. فهناك نوع آخر من السخرية هي سخرية الموقف، وهي تعكس مواقف ساخرة كحالة السارق الذي قد يتعرض بدوره إلى السرقة أو غيرها من المواقف. وهناك من يميز بين ثلاثة أنواع من السخرية[1]:

1. سخرية الهيئة وتتعلق بمواقف الشخصيات.
2. سخرية الموقف: حين يتحول الساخر إلى موضوع للسخرية في حد ذاته.
3. سخرية الخطاب: وهي التي تتعلق بطريقة بناء اللغة.

---

(1) Pierre Schontjes: Poétique de l'ironie-édition du seuil-2001, p. 15-16.

ويعود أصل استعمال السخرية إلى سقراط في محاوراته التي كان يتعمد فيها السذاجة كي يكشف عن جهل وغباء محاوريه فالسخرية إذن شكل من أشكال الكلام يكون المقصود فيه عكس المعنى المعبر عنه بالكلمات المستخدمة، وغالبا ما يأخذ هذا المعنى أشكال الهجاء أو الاستهزاء الذي تستخدم فيه تعبيرات هازئة ملتبسة تتضمن تحقيرا أو تقليلا ضمنيا مستترا من شأن شخص أو موضوع أو كليهما معا[1] ويحدد عبد الحميد شاكر في كتابه "الفكاهة والضحك" أربعة أنماط من التهكم (السخرية):

1. النمط الأول ويتمثل في عكس الأدوار أو قلب الأحداث فتنبع المفارقة والفكاهة والتهكم من هذا القلب الغني المتعمد للأدوار.
2. النمط الثاني: كادعاء الجهل مثلا للوصل إلى المعرفة (سقراط).
3. التهكم الرومانتيكي كما أبرزه شليجل، وهو طريقة في التعبير الأدبي ويصل ذروته عند التفكيكيين الذين يرون أنه لا يثبته إلا لينفيه، ولا تبنيه إلا لتهدمه، إذ المعنى دائما مرجأ مؤجل للحياة، تتقبل التناقضات في الواقع على نحو إيجابي.

وقد قال فرويد عن السخرية بأنها وثيقة الصلة بالتنكيت، وأنها من الأجناس الفرعية للضحك أو الهزلي من الأمور، وأن جوهر السخرية إنما يكمن في قول المرء عكس ما يقصد نقله إلى الآخرين.

فمن خلال تلك التناقضات التي يبديها المرء إزاء الشخص الذي يوجه نحوه خطابه، ومن خلال الصوت والإيماءات المصاحبة، ومن خلال الإشارات الأسلوبية الصغيرة أو التلميحات (خلال الكتابة) يستطيع المتهكم أن يجعل من يوجه إليه الخطاب يفهم أن المتهكم يعني عكس ما يقوله، فالتهكم إذن "طريقة أو خاصية مميزة في التعبير، مزاج أو نغمة خاصة، طريقة تبدي ما تقصده لا بطريقة مباشرة ولكن من خلال طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والشعور بها والتعبير عنها، طريقة تجمع بين الجد والهزل، مما قد يجعل الابتسامة تدريجيا، شيئا فشيئا، حتى تتحول إلى ضحك.."[2].

---

(1) شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، عالم المعرفة العدد 289 يناير 2003، ص. 44.

(2) الفكاهة والضحك، م. م، ص: 47.

البـــاب الثانـــي

مقاربات تطبيقية

الفصـــل الأول

أصداء "الليالي" في رواية "ألف ليلة وليلتان"

تعتبر هزيمة 5 حزيران 1967 واحدة من أهم الأحداث التي عاشها الوطن العربي. وقد شكلت صدمة حضارية كبرى للإنسان العربي دفعته إلى مراجعة يقينياته وبديهياته كما أنها أثرت بشكل كبير على جميع مناحي الحياة العربية سواء على الصعيد السياسي، أو الاجتماعي، أو الثقافي. لقد تحولت أجواء الهزيمة إلى فضاء للنقد والنقد الذاتي كما أنها ساهمت في فتح الباب أمام جميع الأسئلة التي كانت مكبوحة أو مغيبة فبرز جيل جديد من المثقفين والمبدعين العرب الباحثين عن أشكال وطرائق مغايرة ومختلفة عما كان سائدا في الخمسينيات وبداية الستينيات. وقد ساهمت عدة عوامل في هذا التحول الجذري والعميق منها ما هو سياسي وما هو سوسيو- ثقافي، فبزغت حساسية جديدة في الذوق والإبداع والتأويل. وقد استقطبت الرواية أهم علامات هذا التحول فظهرت نصوص جديدة وأسماء جديدة اختارت المغامرة والتجريب أفقا ينأى بها عن كل أشكال التقليد والجمود. وينتمي هاني الراهب إلى هذا الجيل، كما تنتمي أغلب نصوصه إلى هذا التيار العريض الذي يسميه البعض بالرواية الجديدة ويسميه البعض الآخر "بالحساسية الجديدة". تعتبر رواية "ألف ليلة وليلتان"[*] واحدة من النصوص العربية التي تفاعلت مع حدث الهزيمة وحاولت التعبير عنه بأدوات وأساليب جديدة.

لقد حاولت هذه الرواية أن ترصد أهم التناقضات التي كانت تعتمل في قلب الوطن العربي قبل الهزيمة، كما عملت على تصوير الرجة الكبرى التي أحدثتها هذه الهزيمة في الجسم العربي والهزة العنيفة التي عرفها نسيجه الاجتماعي والسياسي والثقافي. وقد تمكن الكاتب عبر امتحاحه من النص التراثي العربي العظيم "ألف ليلة وليلة" من تشييد نص روائي مغاير ومختلف. وسنحاول في هذه الدراسة لهذا النص أن نركز على أهم العناصر التي تكشف عن تعدديته اللغوية والصوتية وأيضا تعدد محكياته ومساراته السردية.

---

[*] هاني الراهب: ألف ليلة وليلتان، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1988.

الشخصيات ومنطق أفعالها

تعتبر الشخصيات مدخلا لفهم أي نص من النصوص فهي إلى جانب كونها تقوم بأفعال وسلوكات معينة تساهم في تفعيل السرد وتخصيبه فإنها تمثل تصورات ووجهات نظر للأشياء والعلاقات والحياة، كما أنها تعبر عن هذه الرؤى بواسطة اللغة. من هنا فإن دراسة الشخصيات يعتبر مدخلا أساسيا لولوج أحد العتبات الأساسية للوقوف عند أهم لغات وأصوات النص.

المحافظ عباس: يمثل عباس السلطة الحاكمة. وهو نموذج الفرد المنحدر من الطبقات الشعبية عانى القهر والاضطهاد وناضل من أجل تغيير الواقع الرجعي القائم. وبعد انتصار الثورة القومية انتقل عباس إلى مراكز القرار، غير أنه بدل ترجمة شعارات الحرية والمساواة والعدل التي كان يرفعها فقد أصبح من المعادين لهذه الشعارات وتحول إلى أداة لاستغلال الفلاحين وسرقة تعبهم وعرقهم. لقد أصبح عباس يعيد إنتاج نفس العلاقات التي كان يناهضها ويحاربها. فإذا كان بالأمس يحارب الرشوة والفساد والزبونية فقد أصبح اليوم يستغل نفوذه ومركزه الاجتماعي، ويقوم بتوظيف بعض أقاربه وتذليل الصعاب أمامهم مقابل بعض الرشاوي. كما أنه حصل على رشوة مهمة من طرف طلعت بك قصد تمكينه من بعض الامتيازات على حساب مصلحة الفلاحين. هذا المبلغ الذي أذهله وحوله إلى كائن ضعيف وعاجز أي انفعال يظهره المحافظ سيعمل ضده. أية ذكرى تظهر على وجهه عن الحفاء والعري والجوع، وروث البقر، ستمشي بذلك الضعف الذي لا يقهر. الضعف الخفي المرصود في قلب الفلاح كالطلسم. لم ينس بعد أن قريته كلها لا تساوي خمسين ألفا. كيف يستطيع؟" (الرواية، ص. 173). أما علاقته بزوجته عائدة فإنها علاقة واهية لا حياة فيها ولا حب ولا حرارة. وهو لا يتردد في خيانتها مع نساء أخريات خاصة وأن مركزه الاجتماعي يسمح له بابتزاز النساء وإخضاعهن لرغباته، كما هو الشأن مع إحدى المعلمات التي كانت تسعى للانتقال إلى مدرسة قريبة من بيت أهلها.

طلعت بك: يعتبر طلعت بك نموذجا للبورجوازية العربية المتخلفة التي توظف أموالها في قطاعات غير منتجة كالقطاع العقاري، فهو شخصية جشعة لا يهمه في الحياة سوى جمع الأموال وعقد الصفقات. ورغم أن زوجته تخونه مع العديد من أصدقائه إلا أنه لم يكن يأبه لذلك لأن كل ما كان يهمه هي مصالحه الشخصية. لقد قدم السارد طلعت بك كشخصية تعاني من ضعف جنسي واهتزاز في الشخصية. ويتبدى ثراؤه المادي من خلال التلفظات التي يقدمها عنه السارد والمتعلقة بالسهرات الباذخة الشبيهة بسهرات "ألف ليلة وليلة" والتي يقيمها على شرف أصدقائه وأضرابه من

الأثرياء. كما أنه شخصية جبانة ولا وازع وطني لديها، فعندما نشبت الحرب هرب إلى مكان بعيد لينجو بجلده وأمواله تاركا زوجته لوحدها تستبدل عشاقها كل يوم. لقد جمع طلعت بك ثرواته المادية عبر الصفقات المشبوهة والمشاريع السريعة الربح. إنه نموذج للبورجوازية العربية الهجينة التي لا تتوفر على أي مشروع مجتمعي أو سياسي أو ثقافي بل إنها تعيش على النهب والسرقة والاغتناء غير المشروعين.

مدير المدرسة: تعتبر المدرسة فضاءا لإنتاج القيم. ويعتبر المدير المسؤول الأول عن هذه القيم، والمدرسة مؤسسة رسمية شأنها شأن باقي المؤسسات الرسمية كالعائلة والصحافة والمساجد ... التي لا تعمل إلا على إنتاج نفس العلاقات والقيم السائدة. من هنا فإن مدير المدرسة يمثل الخطاب الرسمي ويعمل من جانبه على تكريسه وتلقينه للتلاميذ، كما أنه يحارب أي نوع من أنواع التربية التي لا تتفق ورؤيته وتصوره وهو لا يتورع على معاقبة كل طالب زاغ عن نظامه التربوي التقليدي والصارم. وتعتبر معاقبته للطالب صاحب الشعر الطويل خير مثال عن تصوره التربوي التقليدي والمتخلف. فهو يرى أن مجرد إطالة الشعر يعد إخلالا بنظام الحشمة والحياء المفروض توفرهما في طالب "مهذب" و"جدي"، يقول المدير مستشهدا بحافظ إبراهيم:

"وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

هذه التقاليع والتصرفات هجوم إمبريالي شرس غير مباشر، على قيمنا وشخصياتنا يريدون لهذا الجيل أن ينحرف عن طريق النضال يتكرون الف الهية والهية ليميعوا شخصيته". (الرواية، ص. 157-158).

لقد تحول الهاجس الإمبريالي وشعار تحرير فلسطين في الخطاب الرسمي إلى شعار مجاني تستغله الفئات التقليدية لتمرر عبره كل ما تريد من خطط وأهداف وتصورات. فقد رفض المعلم "علي" الإهانة التي تعرض لها الطالب أمام زملائه فرد على المدير بحدة بأنه لا يحق له حرمان التلاميذ من رغباتهم ونزوعاتهم لأنه لا يمكنهم الابتكار والاجتهاد إلا في جو الحرية والتشجيع. "(...) تصوره مسؤولا عن وزارة بأكملها. عن مئات الناس والقضايا والمصالح. وهو بالأساس تعرض لناس مثلنا منعوه من أن يشبع مراهقة. منعوه من التأنق وملاحقة البنات وتلبية حاجات هذا العمر الخطر، المراهقة..."(الرواية، ص. 158).

يمثل المدير من خلال لغته وسلوكاته وثقافته الطبقة المتوسطة والتقليدية ويعتبر تركيزه على الجانب الأخلاقي في بعده الضيق دليلا على قصور رؤيته وتخلفها.

رئيس التحرير: يشبه رئيس التحرير مدير المدرسة ويعتبر حارسا للإديولوجيا الرسمية، وإلى جانب رئاسته للتحرير فإنه يمارس دور الرقابة على جميع المقالات المكتوبة ولا يسمح بنشر أي مقال لا ينسجم مع إيديولوجية الدولة وتعاليمها وتوجهاتها. إنه يمثل الثقافة الرسمية السائدة الأحادية النظرة والرافضة للاختلاف. إنه مظهر من مظاهر الرقابة الإيديولوجية على الخطاب الإعلامي والصحفي، كما أنه نموذج لغياب حرية التعبير والتحليل. وقد لعبت المدرسة الإعلامية دورا خطيرا في حرب67 وذلك ببثها لأخبار كاذبة عن الانتصارات العربية الوهمية.

وعندما انكشفت الأشياء وبدت حقيقة الهزيمة واضحة أمام الجميع لجأت هذه المؤسسة الإعلامية إلى أساليب أخرى كالكذب والديماغوجية مدعية أن بقاء الأنظمة التقدمية في الحكم دليل على الصمود العربي ومؤشر على استمرار الأمل في الانتصار على إسرائيل ! لقد لعب الإعلام الرسمي دورا سلبيا سواء قبل المعركة أو بعدها وقد شخص الكاتب هذا الدور بطرائق فنية وجمالية تنأى به عن المباشرية الفجة والتقريرية المفقرة للعمل الفني.

علي: يمثل علي رجل التعليم البسيط والمهمش وهو يحمل وعيا مناقضا للوعي الرسمي السائد فهو دائم التساؤل والسجال سواء مع زملائه أو مع المدير. وهو غير مقتنع بالنظام التربوي السائد، كما أنه لا يتورع عن الجهر بآرائه وأفكاره المنتقدة سواء للبرامج والمقررات التربوية أو الأطر التي تسهر على هذا النظام كالمفتش والمدير وأيضا الوزير. وقد وجد علي نفسه بعد هزيمة حزيران 6 أمام السؤال الذي فاجأ الجميع وحيرهم وهو كيف حصلت هذه الهزيمة، وكيف يمكن تجاوز آثارها. ونظرا لنزوعاته الثورية الرافضة لما هو قائم فقد سجل نفسه ضمن لائحة الفدائيين.

الملك: هو صحافي يعمل بجريدة رسمية غير أنه يحمل أفكارا مغايرة ومختلفة عن إيديولوجية الصحيفة التي يعمل بها لهذا فهو يعاني من مشاكل عديدة مع رئيس التحرير الذي يمارس رقابة صارمة على كتاباته ومقالاته، والذي يردد على مسمعه كلما رفض له مقالا من مقالاته قائلا: "لا أعرف لماذا تشغل نفسك وموهبتك بمشاكل جانبية. نحن ملتزمون بنمط شامل أقرته الثورة بعد دراسة علمية موضوعية للواقع العربي. معركتنا الأساسية هي ضد الإمبريالية والصهيونية..."(الرواية، ص.131). إن الرقابة الممارسة على الفعل الصحافي الجاد هي نفس الرقابة

التي تمارس على علي في المدرسة. وتعتبر كل من الصحيفة والمدرسة فضاءين لإعادة إنتاج الإيديولوجية الرسمية الآمرة والأحادية وتكريس قيم السلطة وأفكارها.

غادة: هي زوجة طلعت بك، وقد تم هذا الزواج بدون موافقتها لأن أسرتها عملت على تزويجها لتستفيد ماديا من ثروة زوجها الذي يكبرها سنا بعشرات السنين، ونظرا لغياب مشاعر الحب والاحترام اتجاه زوجها فإنها لا تتورع عن خيانته مع أصدقائه وفي عقر داره. ورغم إدراك طلعت بك للخيانات المتكررة لزوجته إلا أنه لم يكن يحتج على ذلك أو يعترض لأن همه الأساسي ظل محصورا في جمع الأموال وإبرام الصفقات. ويعتبر زواجه بغادة جزءا من هذه الصفقات ويتضح ذلك من خلال الحديث الذي دار بين غادة وأمها التي عبرت عن هذه الصفقة بطريقة واضحة ومكشوفة، "(...) ولا يخطر لك أبدا أننا نبيعك. نحن في ضائقة مالية صعبة، إنما لا علاقة لهذا بطلب ابن عم أبيك. هو طلبك ونحن نستشيرك لا غير." (الرواية، ص. 195).

تعتبر غادة صورة للمرأة المستباحة الإرادة والمعرضة للاستغلال والقهر من طرف السلطة الرجولية السائدة في المجتمع البطريركي التقليدي. لقد تحولت غادة من كيان وذات وجود إلى مجرد بضاعة تم بيعها بثمن مغر قصد تجاوز الضائقة المالية التي تعيشها عائلتها. وقد لجأت غادة إلى الانتقام من الزوج الذي اشتراها عبر الخيانات المتكررة، فقد حولت الجسد المستباح إلى أداة للانتقام من نظام القيم التقليدي الذي امتهن كرامتها واستباح كيانها.

عائدة: زوجة المحافظ عباس، وهي نموذج للمرأة السلبية المغلوبة على أمرها فرغم أنها كانت تعرف أن زوجها يخونها مع العديدات إلا أنها لم تكن تستطيع الاحتجاج أو اتخاذ أي موقف يحفظ لها كرامتها ومكانتها كزوجة. وقد كانت تعيش قلقا وحيرة بسبب هذا الوضع - كما كانت دائمة السؤال عن السر الذي يدفع عباس إلى الجري الدائم وراء الجنس (الجسد) ولماذا لا يقيم وزنا للحب (الروح). وقد تكررت ثنائية الجسد والروح عند العديد من شخصيات النص خاصة وأن أغلبها كان يعيش تنافرا حادا بين الروح والجسد. لقد تخلت عائدة عن النضال وتعلقت بمثال الحب غير أن أنانية عباس لم تسمح له إلا بالجري وراء مصالحه وغرائزه لذلك فإنها تعيش حياة مليئة بالهم والغم.

نواف: هو عامل بالطيران المدني، وكل ما يقدمه النص عنه هو أنه متعدد العشيقات كما أنه علق بامرأة أربعينية وبابنتيها الشابتين وهو لا يأتي إلى بيته إلا لماما لأن ظروف عمله لا تسمح له بذلك. ولأنه كان دائم الشك في إخلاص زوجته له فقد كان يمارس عليها صنوفا مختلفة من

التعذيب كانت تدفعها في الغالب إلى المطالبة بالطلاق غير أن أسرتها كانت ترفض هذا الحل وتفرض عليها الخضوع والرضوخ لزوجها. وقد اتهمته السلطة، بعد الهزيمة بالتجسس لصالح إسرائيل غير أن النص يقدمه لنا في الأخير حرا طليقا.

أمية: لقد تم تزويجها بنواف وهي شابة صغيرة لازالت في مقتبل العمر لم تشبع رغباتها بعد من الحب والحياة، كما أنها لم تمارس إرادتها في الزواج. وقد تعرضت لأبشع أنواع التعذيب والتهديد على يد زوجها نواف الذي لم يكن يتورع في تهديدها بالمسدس الذي كان يصوبه نحوها. وحين وجدت أمية نفسها تتعرض للعقاب عن جريمة لم تقترفها اضطرت بدافع الانتقام إلى خيانة زوجها، وقد كان علي واحدا من الذين سقطوا في حبالها.

لقد كان الدافع الأول الذي دفع علي إلى ولوج بيت أمية أول مرة هو دافع جنسي صرف لكنه مع الأيام أصبح يحبها ويتمنى الزواج بها إلا أنها لم تكن تشعر بحب حقيقي حياله، بل إن كل ما كانت تشعر به هو أنها كانت تستعيد جزءا من ذاتها وحريتها عبر خيانة زوجها في عقر داره. لقد كانت أمية تفضل الطلاق غير أن أسرتها كانت ترفض ذلك لكن في الأخير استطاعت أمية أن تنتصر على الاكراهات الاجتماعية والأسرية وتفرض على نواف الطلاق وتعلن أمام الجميع أنها تحب شابا سويسريا وأنها حبلى منه.

وقد تزامن هذا التحول الجذري في حياة أمية مع تحولات اجتماعية وسياسية مهمة كانتشار وتطور الحركات الفدائية والثورية الشيء الذي يدل على أن حساسية جديدة ثورية بدأت تجتاح المجتمع.

أسمى: تعتبر أسمى الشخصية النسائية الأكثر إيجابية في النص، إنها ليست من طينة باقي النساء الخانعات والراضخات لسلطة الرجل، كما أنها تؤمن إيمانا قويا بالعمل لأنه وحده القادر على حماية المرأة من تسلط الرجل وجبروته. والمرأة، في نظرها، إذا كانت بلا عمل ستكون بلا حرية لأن حريتها ستكون بيد والدها أو زوجها. والأكثر من ذلك أنها ترفض الزواج وتعتبره مؤسسة فاشلة. ورغم أنها ترتبط جنسيا بشيش بيش إلا أنها ترفض الزواج به تجلس على الكنبة، وتنظر إليه مبتسمة: "قوانين المجتمع في بلادنا كلها لا تعجبني. أصلا عندنا الزواج مؤسسة عفنة فاسدة. لا تحقق لأحد شخصيته، ولا حريته. خاصة حريته الداخلية" (الرواية، ص. 239). إن أسمى نموذج للمرأة المتحررة التي لا ترضخ لسلطة أحد باستثناء سلطتها الذاتية النابعة من قناعاتها وإرادتها.

شيش بيش: طبيب أسنان مخلص في عمله وشخصية كريمة ومهذبة أحب أسمى وطلبها للزواج إلا أنها رفضت ذلك، ليست له مواقف سياسية محددة بل إن كل ما يقدمه لنا النص عنه في هذا المجال هو تعاطفه النسبي مع القوى المعارضة للسياسة الرسمية. وأهم ما يميزه هو حبه لطاولة النرد إذ أنه لا يمل من ممارسة هذه اللعبة "لقد أحب شيش بيش جميع ما اعتبره سليمان جدثا ينقصه الدفن. أحب الكرم في عصر الاشتراكية وعلاقات الصداقة الشخصية في دهر علاقات الإنتاج. أحب البقشيش واليانصيب والمتسولين ولعبة النرد، والدعوات إلى الطعام منه وإليه، الشجار لأجل الدفع أولا، السلامات الطويلة المحشوة بالعبارات الجاهزة، النصرة والوفاء والغيبة والنميمة". (الرواية، ص. 189) إن شيش بيش هو نموذج الإنسان العربي العادي بكل تناقضاته وأهوائه، بكرمه وخلقه وسلوكاته المتناقضة.

سليمان: مصلح أجهزة التلفزيون استقدمته عائدة لإصلاح جهازها التلفزي، وعندما رأته أحبته وأضافته إلى لائحة عشاقها. لا يؤمن سليمان بالحب أو أي شيء اسمه الروح بل إن كل ما يؤمن به هو الجسد. وهو بذلك لا يخفي سخريته من كل عاشق ولهان كصديقه شيش بيش الذي يحب أسمى. لكن في ثنايا روحه العبثية وغير جدية هناك قلق وحيرة عميقة تعتمل في أحشائه، لذا فإنه يتساءل أحيانا بمرارة عن مصير الإنسان الذي جاء للوجود بدون إرادته وبدون استعداد لذلك. رغم هذه الأسئلة الوجودية التي يطرحها سليمان من حين لآخر إلا أنه يعيش بدون يقين يوجه سلوكاته وأفكاره.

إمام: هو أخ عائدة وأمية وعشيق سلمى، وهو نموذج للمناضل النقابي والسياسي الرافض لوصاية الحزب الحاكم. وقد ساهمت أصوله الفلسطينية في تجذير وعيه بهذه القضية التي دفعته إلى التعارض مع أفكار وآراء الطبقة الحاكمة. وعندما قامت الحرب وانهزم العرب اقتنع بضرورة خروج الشعوب العربية من تحت وصاية الأنظمة الحاكمة والتوجه نحو تقرير مصيرها بيدها وأنه لا يجب عليها أن تبقى رهينة سياسة حكامها، لذلك كان من أول المتطوعين في العمل الفدائي. ويعتبر إمام الشخصية الأساسية التي عمل الكاتب على التركيز عليها خاصة في نهاية الرواية. وقد ختم الكاتب نصه بالحديث عن إمام كرمز للجيل الجديد الخارج من مغارات الهزيمة والباحث عن أفق جديد يحقق من خلاله كرامته وحريته "ويتقدم إمام، لا بطيئا ولامسرعا، ولكن يتقدم". (الرواية، ص. 383) هذه هي الجملة التي يختم بها الكاتب روايته وهي كرمز لفعالية الجيل الجديد في مقابل سلبية وسكونية الجيل التقليدي القديم.

محمود: عامل لمطبعة وهو صورة مصغرة عن الوضع الذي تعيشه الطبقة العاملة، إنه ضحية الاستغلال والفقر لذا فإنه يعاني من فقر في الدم، كما أنه يعاني من العديد من المشاكل شأنه شأن باقي العمال الفقراء والمحرومين.

أم خلف: امرأة فلسطينية نزحت مع النازحين من القرى الفلسطينية نحو دمشق. أعدم الصهاينة زوجها ورفاقه، ومنذ ذلك التاريخ وهي تحن للعودة وتحرير الأرض من المغتصبين. وعندما نشطت الحركات الفدائية كانت تشجع الشباب وتحرضهم على الانخراط في العمل الفدائي لأنه الطريق الوحيد الذي يمكن أن يحقق النصر. إنها تشبه أم سعد إحدى أشهر شخصيات غسان كنفاني.

أم تحسين: إنها نموذج للمرأة السلبية صاحبة العقلية الخرافية والسحرية، لذلك فإن تركيز الكاتب على وفاتها هي وجنينها لحظة اندلاع العمليات الفدائية المسلحة إشارة واضحة لانتهاء زمن الخرافة والقدرية والانتظارية وبداية زمن جديد، إنه زمن الفدائيين وزمن الفعالية والخروج من دائرة الصمت والجمود.

وإلى جانب هذه الشخصيات الرئيسية هناك بعض الشخصيات الثانوية كأبو نصوح، أبو صالح، الحاجة كاترين، أم نبيل، أم منصور ... وغيرها من الشخصيات الأخرى التي استأثرت بأحداث النص.

وتتحرك هذه الشخصيات في ثلاث اتجاهات أساسية:

- اتجاه السهرات وإبرام الصفقات: عباس، طلعت بك، عائدة، غادة، أمية، نواف.
تعتبر الولائم والسهرات الباذخة على طريقة ألف ليلة وليلة هي النشاط الأساسي لأغلب هذه الشخصيات، وفي خضم هذه السهرات كانت العديد من الصفقات تبرم خاصة بين عباس وطلعت بك.

- الاتجاه الثاني: اتجاه تزجية الوقت في المقهى ولعب النرد أو الجلوس عند أم تحسين للعب القمار ويمثل هذا الاتجاه كل من شيس بيش، الملك، سليمان، علي.
تتحرك أغلب هذه الشخصيات ضمن دائرة ثابتة، ويظهر من خلال نشاطها اليومي أنها لا تملك الفعالية والقدرة الضرورية على تغيير مصيرها وتقويض وضعية الجمود والتخلف التي تعيشها. كما أن تكرار مشهد القمار من طرف الكاتب يسعى لتأكيد هذا التأويل وتدعيمه.

إن إعادة إنتاج الرقابة والعجز هي السمات المميزة لأغلب هذه الشخصيات. أما وضعية المرأة وسط هذا الركام من الشخصيات التائهة والضائعة فإنها تعاني من التهميش المضاعف بسبب سيادة العقليات الرجولية التقليدية.

- الاتجاه الثالث: اتجاه العمل الإيجابي والفعل الثوري، ويمثل هذا الاتجاه، كل من إمام، أسمى، محمود، سليمى، علي، الملك ... تمثل هذه الشخصيات الصوت النقيض لصوت السلطة الآمر والأحادي.

اشتغال "الليالي" في رواية "ألف ليلة وليلتان"

ترتبط رواية "ألف ليلة وليلتان" ارتباطا وثيقا بالنص السردي العربي القديم "ألف ليلة وليلة" وتتبدى هذه العلاقة من خلال عدة قرائن نصية سواء منها العنوان أو بعض المقاطع النصية التي اقتطعها الكاتب من "الليالي" ووظفها في روايته. وقد لعبت أصداء الليالي في النص دورا بنائيا ووظيفيا مهما سنحاول أن نقف عند بعض تجلياته.

التعالق النصي من خلال العنوان

يتميز العنوان في النصين بكونه عنوانا عدديا، إن "ألف ليلة وليلة" تصر على كون الليالي هي ألف ليلة وليلة في أغلب الروايات التي وصلتنا، إذن فلا بد أن يكون هناك شيء ذو قيمة دلالية لهذا الرقم الذي أكدته أغلب الروايات حتى عندما يقدم النص شهرزاد وهي تقص حكاياتها فيما يبدو مجاوزة لليلة الأولى بعد الألف. وكثيرا ما تستخدم الأرقام التامة كالمائة أو الألف للمبالغة أو الاكتمال. فالعدد الألف هنا هو جزء من البنية العجائبية للنص إذ أن هذا العدد بإمكانه أن يدفع القارئ إلى انتظار الأقصى والأبعد ما يمكن تصوره. أما في الجبر فإن مفهوم "القصوى" زائد واحد يسمى "باللامتناهي". إن شهرزاد في "الليالي" تحكي حتى اللانهاية لأن حياتها مرتبطة بقدرتها على الحكي. وترى فريال جبور غزول أن العدد (1001) يدل "على عهد جديد فللألفية في الحضارة الإسلامية جاذبية خاصة عند الجماهير التي تحس بأن المهدي المخلص سيأتي بعد مرور ألف من الأعوام ومعه يبدأ عصر جديد من العدالة والسعادة. وهكذا يتحول وضع شهرزاد في الليلة

اللاحقة للألف، مفتتحا نسقا جديدا وحياة جديدة[1]. إن الليلة الأولى بعد الألف ستسجل مرحلة تحول أساسية في حياة شهرزاد "وفي الليلة الواحدة بعد الألف عندما أكملت شهرزاد آخر حكاية من حكاياتها، سألت شهريار أن يحقق لها طلبا، وجاءت بأبنائها الثلاثة وطلبت من شهريار أن يلغي أمر القتل من أجل الأولاد. فعانق شهريار أولادهما وأمن شهرزاد على حياتها ومنحها العفو، ففرحت شهرزاد، كما عم الفرح الغامر الشعب بأكمله. حينذاك استدعى شهريار وزيره وشكره لتزويجه من ابنته التي ولدت له أولاده الثلاثة. كما انه أمر بالاحتفال لمدة ثلاثين يوما والقيام بأعمال الخير للناس "وعاشوا سعداء حتى فرقهم الموت. "بناء على هذه النهاية التي انتهت بها "الليالي" يمكن القول بأن العدد (1 + 1000) يمكن أن يحدد على الشكل التالي: (1000) يساوي مجموع الليالي التي قضتها شهرزاد في الحكي كي تؤجل موتها، فهي لا تني تحكي كي لا تموت. أما العدد (1) فإنه يساوي ليلة الانعتاق، ويظهر الملك شهريار من خلاله وقد تطهر من عقدة الخيانة التي دفعته إلى القتل وسفك الدماء. أما رواية هاني الراهب فسوف تجيء في الليلة الثانية بعد الألف (ألف ليلة وليلتان). وهو لا يكتفي بهذا العنوان العددي فحسب بل إنه يقدم عتبة توضيحية له تقول: إن اختلاط الأزمنة في الرواية مقصود به الإشارة إلى استمرار عام ألف وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة، وان هذا الاستمرار بلغ ذروته عام 1967 عبر هزيمة حضارية أزاحت العرب من طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة" (الرواية، ص. 3). توضح هذه العتبة طبيعة العلاقة القائمة بين عالم "الليالي" وعالم الواقع الذي تحكي عنه الرواية، فإذا كانت الليلة الأولى بعد الألف قد تحقق فيها تحرر شهريار من عقدة الخيانة وانتهى فيها زمن القتل والانتقام وسجلت ابتداء مرحلة جديدة من الوئام والود فإن الليلة الثانية بعد الألف ستسجل حدثا جديدا سيعيد العرب إلى زمن ألف ليلة وليلة، زمن الخرافة والسحر والقتل وسيادة قانون المصادفة والاتفاق واللامنطق. ويبدو من خلال العنوان أنه ليس هناك فرق زمني كبير بين(1001) و(1 + 1001) مما يدل على أن الزمن العربي الذي عاش هزيمة 1967 ليس بعيدا عن زمن "الليالي" اللاتاريخي. يتسم الزمن في "الليالي" بقانون مختلف اختلافا جذريا عن قوانين الزمن البيوغرافي والتاريخي المطبوعة بطابع منطقي وتسلسل طبيعي للأيام والحقب. إن زمن "الليالي" لا يخضع لأي منطق عقلاني لأنه يدور في فضاءات غير واقعية تسمح بتعايش أزمنة

---

[1] فريال جبور غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، شتاء، 1994، ج.1، عدد خاص ب "ألف ليلة وليلة"، ص.94.

مختلفة وشخصيات متباينة بعضها إنسي والآخر جني وبعضها عادي والآخر خارق. إنها تحكي عن شخصيات وأحداث يختلط فيها العادي بالغريب والمألوف بالعجائبي، والزمن العادي بالزمن الخارق اللاتاريخي.

لقد جاءت هزيمة 67 كنتيجة منطقية عن غياب الوعي التاريخي لدى العرب وسيادة الوعي الخرافي والسحري والعاطفي. يقول عبد الله العروي: "منذ أن نشأ المشكل الفلسطيني والعرب لا يقيمون للزمان وزنا كأن الإنسان قادر على إطالة واختزال الزمن حسب إرادته. تركوا الزمان يمر على الأوضاع وكأنهم مقتنعون أن كل شيء غير مرغوب فيه سيمحى في الساعة الموقوتة ويشيد من جديد. لا أظن أن أحمد الشقيري، إن صح ما نسب له، كان يريد فعلا أن يأتي على آخر من وفد على فلسطين من غير أهلها، بقدر ما كان يعتقد وربما مازال يعتقد أن عصابة المغتصبين العابرين" عندما يتحقق الوعد من أجله الموقوت ستختفي بين ليلة و ضحاها لكي تتطهر الأرض التي قدر الله لها أن تتحرر وتتطهر[1]، يبدو من خلال هذه القولة المطولة التي أخذناها من كتاب "العرب والفكر التاريخي" للعروي أن الزمن الذي ساد قبل الهزيمة هو زمن التواكل والخرافة والقدرية وغياب الفاعلية. ومن هنا تتبدى مسألة الزمن في كلا النصين: "ألف ليلة وليلة" و"ألف ليلة وليلتان" أيضا، شبيهة بالعلاقة القائمة بين ثقافة عالمة وثقافة شعبية، ويتحقق هذا التعالق عبر انزياح تركيبي يتأسس على العنوان عبر إضافة ليلة واحدة إلى ليالي ألف ليلة وليلة. ولا تخلو العلاقة القائمة بين النصين من مفارقات ساخرة خاصة وأن أحداث الرواية تقدم كأنها استمرار لأحداث "ألف ليلة وليلة" بمعنى استمرار منطق سحري وخرافي وعجائبي، وهذا ما يلمح إليه عنوان الرواية على المستوى التيماتي والشكلي.

ويعود بنا العنوان إلى السؤال القديم والعريض الذي شغل بال الروائيين والنقاد العرب، وهو سؤال الخصوصية بمعنى البحث عن الطرائق والأشكال النابعة من صلب تراثنا والكفيلة بخلق رواية عربية الشكل والمضمون ولا تحاكي في شيء الشكل الغربي. ولا نريد هنا مناقشة هذا الإشكال لأننا نعتبره من الاشكالات الزائفة لأن الرواية شكل إنساني كوني يمكن لجميع الشعوب أن تعبر من خلاله عن همومها وآلامها وإحباطاتها دون الخوف من السقوط في مطبة التقليد أو التغريب. من هنا لا يصح التعامل مع النصوص العربية التي بحثت عن أشكال لها من خلال السرد العربي القديم تعاملا خاصا لأن شرط "الخصوصية" لا يتحقق من خلال الشكل السردي العربي

---

(1) عبد الله العروي: العرب و الفكر التاريخي ، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، ط.2، 1985، ص.97.

القديم رغم أهمية الانفتاح عن هذا الموروث الثر. بل إن الشكل العربي يتحقق من خلال التعبير عن قضايا وأسئلة وهموم عربية عبر طرائق وأشكال تستفيد من جميع التجارب السردية سواء كانت عربية قديمة أو غربية حديثة. ولا نعتقد أن هاني الراهب رجع، من خلال روايته، إلى ألف ليلة وليلة كي يحقق تميزا ما أو يضمن لروايته خصوصية ما بل إنه رجع إلى عالم الليالي لأنها بدت له أنها قادرة على تقديم بعض الأجوبة بشكل فني عن سؤال الهزيمة الذي هز الجميع وأماط اللثام عن واقع تنخره الخرافة والجهل والتخلف.

التعالق النصي من خلال النص

تعتبر هزيمة 1967 حدثا أساسيا في النص الذي عمل على تصوير الواقع العربي قبل الهزيمة وبعدها. ويبدو الواقع العربي من خلال النص مثقلا بالتناقضات والمفارقات وهيمنة الوعي الخرافي والتواكلي والقدري كأن الزمن الذي يحكي عنه النص هو زمن غير واقعي.

من هنا فالنص تخترقه بنيتين: بنية حداثية تتبدى من خلال لغة بعض الشخصيات وطموحاتها وأشكال الوعي التي تعبر عنها، و بنية خرافية سحرية تتبدى هي الأخرى، من خلال ممارسات بعض الشخصيات الأخرى ورؤيتها للأشياء والعالم، ويجيء توظيف عدة محكيات من "ألف ليلة وليلة" في جسد النص للتأكيد على وجود هذه البنية التقليدية وهيمنتها على النص.

والعلاقة بين هاتين البنيتين ليست علاقة انفصال بل هي علاقة اتصال وتداخل إذ نجد العديد من الشخصيات تحمل وعيا مزدوجا وهجينا. وقد عبر النص استتيقيا عن البنية التقليدية بتوظيف عدة مقاطع ومحكيات من "الليالي" بالإضافة إلى محكيات أخرى تنتمي إلى السرد العربي القديم والتي تكشف عن طبيعة الوعي القبلي والخرافي واللاتاريخي الذي لازالت بعض مظاهره تتجلى في العصر الراهن. "قيس بن زهير صاحب داحس تراهن هو وحذيفة بن بدر على عشرين بعيرا وجعلا الغاية مائة غلوة. فوضعت بني فزارة رهط حذيفة كمينا في الطريق فردوا داحسا ولطموه في الطريق، وكان سابقا، فهاجت الحرب بين عبس وذبيان أربعين سنة" (الرواية، ص. 11).

يقدم الكاتب هذا المحكي الذي يستعيد وقائع ضاربة في القدم وسط محكيات واقعية تحكي عن الزمن الحديث فيبدو هذا المحكي كأنه غريب ودخيل على عالم النص، إلا أنه إذا ربطناه بالسياق العام والدلالات العامة فإنه سيبدو منسجما مع التيمات والدلالات التي يعبر عنها. يقدم هذا المحكي التراثي قصة حرب داحس والغبراء الشهيرة التي دامت أربعين سنة بين قبيلتين عربيتين

لأسباب تافهة، فيجيء كإشارة نصية لما عاشه ويعيشه العرب من ظروف وأوضاع تتسم بالعصبية القبلية وعقلية انتقامية تنزع نحو الثأر والتفرقة ... إن الزمن الراهن في النص يجيء كاستمرار للزمن العربي القديم فيبدو الفكر السياسي الراهن المهووس بالحماس العاطفي فكرا لا تاريخيا ولا عقلانيا. فهو لازال يخلط بين السياسة والسحر وبين العقل والخرافة، كما أن قرارات العديد من الشخصيات تأتي نتيجة الانفعال والتعصب والمزايدات المجانية، من هنا فإن الكاتب يأتي بهذا المحكي ليكشف من خلاله عن بنية ثقافية لازالت سائدة في العالم العربي وهي بنية تقليدية تمتد جذورها في أزمنة موغلة في القدم. ويخلق هذا المحكي في النص نوعا من الخلط على مستوى الفضاء إذ أنه ينقلنا من أجواء حديثة وواقعية إلى أجواء أخرى قديمة وعريقة (المدينة عكس القبيلة)، كما يخلق أيضا خلطا على مستوى الزمن والشخصيات إذ أن بعض الشخصيات التراثية كقيس بن زهير تتحول إلى شخصية روائية يتبادل مع الشخصيات الأخرى علاقة التفاعل والتداخل ، فيصير زهير الحامل لوعي قبلي متخلف جزءا من بنية الرواية التي تعيش العديد من شخصياتها الأخرى تحت إسار نفس الوعي ونفس التفكير.

وقد جاء هذا المحكي مباشرة بعد حوار صاحب بين شيش بيش وسليمان والملك تخللته اتهامات حادة بينهما وادعاءات تنم عن الأنانية والنرجسية والتعالي التي يتصف بها هؤلاء، فبدت هذه الشخصيات بلغتها الإقصائية ونبرتها الوثوقية المتعالية كأنها وافدة من عوالم القبيلة العربية التي تحوي تاريخا من التعصب والإقصاء والتهميش.

اعتمد الكاتب تقنية المزج بين بنيتين سرديتين: بنية سردية حديثة وبنية سردية تقليدية قصد التعبير عن الازدواجية القيمية المتناقضة التي تعتمل في قلب المجتمع وتتصف بها بعض الشخصيات"منذ سنوات أدرك أن الحكيمة عاقلة لا تستطيع أن تمحو غوغائية شيش بيش عن صفحة دماغه، كما فعلت عندما تعرض الملك سيف ابن دي يزن لطلاسم السحرة والكهان. وكذلك لم يعد ثمة عيروض ابن الملك الأحمر ليأمره فيختطف ابن أخته الرضيع ويرمي به في وادي الغيلان. وهو أيضا عاجز عن تحرير فلسطين. لقد انتهى عصر الجن وبدأ عصر أمريكا" (الرواية، ص. 23). عندما ينتقل النص من البنية السردية الحديثة إلى البنية العجائبية، فإنه ينتقل من الألفة إلى الغرابة ومن الواقعي إلى الخارق. فشخصية الحكيمة عاقلة وعيروض والملك الأحمر وغيرها من الشخصيات التي وردت في هذا المحكي هي شخصيات تنتمي إلى نص ثقافي تراثي هو نص سيرة سيف ابن ذي يزن. ومن المعروف أن القوانين التي تحكمت في هذا النص هي قوانين خارقة وغير طبيعية. وقد تم

توظيف هذه العناصر الفوق طبيعية في النص قصد مقابلتها بعناصر مختلفة عنها ويتبدى ذلك من خلال التأكيد على أن العصر الحالي ليس عصر الجن بل هو عصر أمريكا، بمعنى أن القوانين التي تحكمت في مصير الشخصيات العجائبية ليست هي نفسها القوانين التي تتحكم في حياة الناس وأقدارهم. وقد تم توظيف عدد كبير من المحكيات العجائبية في النص، وقد اشتغل كل محكي وفق السياق الذي أدرج فيه، وسنحاول الوقوف عند طريقة اشتغال بعض هذه المحكيات. قدم الكاتب في النص (ص. 83-84) محكيا من محكيات الليالي يتحدث عن سيد شحيح طلب من عبده إحضار حمل من الحطب لتدفئة القصر. وفي الغابة وجد العبد جرة فارغة فتمنى لو كانت هذه الجرة مليئة بأرز مطبوخ مع ديك ولوز وصنوبر ... ولم ينته العبد من كلامه حتى امتلأت الخابية الصغيرة بما وصف، وعندما أتى على ما فيها حملها سعيدا فرحا إلى بيته، غير أن سيده رآه واكتشف سره فأخذ منه الخابية وضربه. وعندما عاد إلى منزله كئيبا، تذكر خابية أخرى كانت توجد جنب الخابية الأولى فأسرع إليها وطلب منها ما طلبه من الأولى غير أن يدا خرجت من الخابية الثانية وصفعته صفعة قوية فتوسل إليها باكيا أن ترحمه لأنه عبد فقير، وإذا باليد تختفي. وعندما حملها إلى القصر أخذها منه السيد لكن العبد أمر اليد بالخروج وضرب السيد واستجابت فاستغاث السيد وهم بالفرار لكن اليد لحقته أينما ذهب، وأخيرا ركع أمام العبد الفقير وطلب الرحمة، فأمره العبد بإرجاع خابيته الأولى. وهكذا حمل العبد خابيته منتصرا على السيد وترك القصر وعاش مع عائلته في النعيم إلى أن مات.

لقد جاء هذا المحكي مباشرة بعد محكي واقعي قدمه السارد من وجهة نظر أم خلف، هذه المرأة الفلسطينية التي قتل زوجها شأنه شأن العديد من سكان قريتها بعد أن انتزعت منهم أرضهم وتم ترحيل الناجين من الموت. تحكي أم خلف عن زوجها وكيف اشترى الزيتون وغرسه في أرضه وكيف كان يحب الأرض أكثر من حبه لأولاده. وكيف كان يسقيها بالصيف ويسمدها بروث البقر في الربيع والخريف، غير أن الأرض ضاعت لأن يورام أهارون أخذها وقتل أبا خلف ورفاقه...

ابتدأ محكي الليالي بشكل طبيعي لأن وجود سيد شحيح يأمر عبده بإحضار الحطب هو أمر طبيعي وعادي. غير أن اكتشاف الخابيتين سينقل الحكي من منطقة العادي والطبيعي إلى منطقة الخارق والفوق طبيعي. إن تحول الجرة من أداة عادية إلى أداة سحرية مانحة للخير وملبية لكل طلبات صاحبها هو شيء لا يمكن قبوله بمعايير المنطق والعقل لكنه يبقى مقبولا في عالم العجائب

والغرائب. وإذا رجعنا إلى كتاب تودوروف حول الأدب العجائبي فإننا نجده يركز على ثلاثة شروط لتحقق العجائبي أولها وثالثها إلزاميان وثانيهما اختياري، وهذه الشروط هي:

الشرط الأول: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للأحداث المروية، ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي والرؤيوي باعتبار العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة.

الشرط الثاني: قد يكون هذا التردد محسوسا، بالمثل، من طرف شخصية فيكون دور القارئ مفوضا إليها . ويمكن بذلك أن يكون التردد واحدا من تيمات الأثر، مما جعل القارئ، في حالة قراءة ساذجة، يتماهى مع الشخصية (ويندرج هذا الشرط في المظهر التركيبي من جهة: وجود نمط شكلي للوحدات (ردود الفعل الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث، وفي المظهر الدلالي من ناحية أخرى حيث نجد الموضوعية الممثلة المتعلقة بالإدراك وتضمينه أو إيحائه أو اقتدائه).

الشرط الثالث: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات تعبر عن موقف نوعي يقصي التأويلين الليغوري (المجازي) والشعري. ويستغرق العجائبي زمن التردد، الريب، حالما يختار المرء هذا الحل أو ذاك فإنه يغادر العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين: الغريب أو العجيب.

وفق هذا التصور الذي قدمه تودوروف يمكن أن نخلص إلى أن العجائبي يتحقق بمجرد شعور القارئ بإحساس الخوف أو الرعب وبحضور عوالم وقوى غير مألوفة. وقد تم توظيف محكي 'الليالي' في النص كمحكي عجائبي لمقابلته بمحكي أم خلف كمحكي واقعي. وقد أورده الكاتب للإيحاء بعناصر التشابه والتناظر القائمة بين المحكيين، فمحكي أم خلف هو محكي واقعي لأن احتلال الأراضي الفلسطينية وتشريد أصحابها، هذا أمر واقعي وحقيقي لا غرابة فيه، لكن ما هو غير طبيعي في هذا المحكي هو كيف تمكنت حفنة من المحتلين أن تغتصب أرضا عربية دون أن تحرك الدول العربية ساكنا على الرغم من إمكانياتها وقدراتها الكثيرة. إن الغريب والمفارق في هذا المحكي هو الصمت العربي الرهيب أمام المذابح الفلسطينية والتهجير الجماعي للسكان والسيطرة على أراضيهم.

وإذا كانت نهاية محكي 'الليالي' قد تمكن فيها العبد من الانتصار على السيد بسبب توفر عناصر فوق – طبيعية، فإن نهاية محكي أم خلف ستغيب فيها هذه العناصر وستبقى النهاية صارخة بواقعيتها، ولكن هذا المحكي الأخير رغم واقعيته إلا أنه يتوفر على عدة عناصر تجعل منه محكيا قريبا من العجائبي. إلى جانب هذه الحالات التي يوجد فيها المرء داخل الغريب رغما عنه شيئا ما، من جراء ضرورة تفسير العجائبي، يوجد كذلك الغريب المحض. في الآثار التي تنتهي إلى هذا الجنس، ثمة سرد أحداث يمكنها بالتمام أن تفسر بقوانين العقل، لكن على هذا النحو أو نحو آخر، غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة وهي لهذا السبب تثير لدى الشخصية والقارئ رد فعل شبيه بذلك الذي عودتنا عليه النصوص العجائبية[1].

وقد لعبت محكيات 'الليالي' في النص عدة وظائف دلالية، كما عملت على كشف الغرابة المقلقة والصارخة التي طبعت العديد من الأحداث التي عاشها الوطن العربي بعد هزيمة 67، كما كشفت، أيضا، عن الخلل العميق في الحياة والعلاقات التي كانت تبدو إلى حد قريب متماسكة وطبيعية وأصيلة لاشيء يمكن أن يعكر صفوها' وكان يا ما كان أن قامت الحرب. في ذلك الصباح تغير كنه دمشق، وانسل إلى الشوارع شبح مخيف أبيض ضوأته شمس حزيران الساطعة ...' (الرواية، ص. 288).

فالطريقة التي يقدم بها السارد الحديث عن قيام الحرب هي طريقة تذكر بالسرد التراثي القديم لأن استهلال الحديث بجملة 'كان يا ما كان' هي طريقة لم نألفها إلا في الحكايات الشعبية أو العجائبية، فالسارد عندما يقدم محكي الحرب بهذه الصيغة فهو يحول هذا المحكي من محكي واقعي تاريخي إلى محكي عجائبي فوق طبيعي.

وعلى المستوى التاريخي فإن هزيمة 67 كانت شيئا مفاجئا وغريبا في تاريخ العرب خاصة وأنها جاءت في سياق كان يتسم بالدعاية الإيديولوجية التبشيرية بالنصر، وفي وقت كان فيه الإعلام الرسمي يتحدث عن القوات العربية المستعدة أتم استعداد لرمي آخر يهودي في البحر. أما عندما اندلعت الحرب فكانت جميع الأخبار الواردة من عين المكان تتحدث عن الخسائر التي كبدتها الجنود العربية لقوات العدو. غير أنه لم تمر إلا أيام قليلة حتى انكشفت الحقيقة وظهر للجميع أن العرب خسروا الحرب التي كانت هي كل آمالهم.

---

[1] تزفطان تودوروف: مدخل للأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، 1993، ص: 69-

إن العنصر غيرا لطبيعي في نتيجة هذه الحرب هو كون العرب انهزموا قبل أن يتحركوا وبشكل مفاجئ وصاعق، الشيء الذي جعل الناس تستقبل خبر الهزيمة كشيء غير طبيعي وغير منطقي وإلا ما ذا كانت تعني الاستعدادات 'التاريخية' التي كانت تجري لهذا الغرض وكذا الأخبار التي كانت تفد من المنطقة عن انتصار الجنود العربية؟! كما أن هذه الأخبار التي كان يقدمها الإعلام الرسمي كانت تصور انتصار الجنود العربية بشكل خرافي الشيء الذي لم يساعد إلا على تغذية الوهم بالقدرات الخارقة للذات وعن تفوقها الأبدي، غير أن الإعلان المفاجئ للهزيمة سينسف تلك الأوهام وسيكشف عن نقائص الذات وثغراتها القاتلة. لقد عمل الكاتب على تعويم الحكيات الواقعية وسط الحكيات العجائبية والخرافية إلى درجة أصبحت فيها الخرافة هي التي تصوغ وتعيد إنتاج رؤية ووعي العديد من شخصيات النص. 'روح الحريم في نفوسهم وكأنهم ما يزالون في عصر ألف ليلة وليلة' (الرواية، ص. 34) 'تضع على جسمها رداء أسود ، وعلى رأسها ملاءة سوداء، تكسو وجهها بنقاب الحشمة الأصيل. تختفي وراء ستارة القرن السادس عشر' (الرواية، ص. 42).

ومن بين المواضيع الأخرى التي اشترك فيها النصان هناك موضوع المرأة. فإذا كانت المرأة في 'الليالي' مجرد سلعة وموضوع جنسي للرجل 'البطريركي' فإن نفس الواقع تعيشه أغلب الشخصيات النسائية في ألف ليلة وليلتان'. إن العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة في النصين هي علاقة غير متكافئة حيث يسودها مبدأ الاستلاب والتبعية. ومن خلال هذه العلاقات التي تفرزها البنية الذكورية يصبح الحب وظيفيا، وما على نساء 'المملكة' إلا أن يرضخن لرغبات الأمير أو الزوج متى أراد ! وإذا كانت المرأة في 'الليالي' قد استطاعت أن تحقق كينونتها وحريتها عبر الحكي الذي ساعدها على أن تصير سيدة بالليل أمام الرجل الذي يتحول إلى مستمع مستسلم لعوالم الحلم والحكاية، فإن المرأة في ألف ليلة وليلتان' تنتقم من وضعها المذل ومن علاقات السيطرة التي تربطها بالرجل عبر الخيانة الزوجية. فأمية التي يمارس عليها زوجها نواف كل أشكال التعذيب نهارا لا تشعر بأي مركب نقص حين تخونه ليلا كلما سنحت لها الفرصة بذلك. أما عائدة فإنها تخون زوجها مع أعز أصدقائه. إذا كان الليل مجالا لتحرير 'الكلمة الحبيسة' في 'الليالي' كما يقول جمال الدين بن الشيخ، فإن الليل في ألف ليلة وليلتان' هو مجال لتحرير الشهوة الحبيسة وإطلاق العنان لرغبات الذات المكبوتة والمقموعة. لقد تحولت الخيانة الزوجية في هذا النص إلى وسيلة تحقق من خلالها المرأة حريتها وانسجامها مع المجتمع الذي ما فتئ يهمشها ويقصيها. كما أن الخيانة تحولت إلى أداة بيد المرأة تنتقم من خلالها من العلاقات الرجولية التي لا تعترف بها ككيان وكذات. إن المرأة في

النصين، ورغم الإكراهات لا تتحايل قصد إشباع رغباتها الجسدية والروحية على حساب القيود الطبيعية للمجتمع والثقافة الأبوية لأنها لا تستطيع أن تتحرك داخل أطر القوة التي حددها من يمتلك جسدها. لكن الجسد المستباح يتحول في النصين إلى طريق لاستعادة الحرية.

لقد استطاعت شهرزاد أن تطوع الرجل بالحكي والجسد، فالجسد هو الذي يمدها بالقدرة على الكلام، أي أنها كانت تقاوم العنف الذكوري بجسدها وكلماتها التي تفيض بأنوثتها. وقد لجأ الكاتب في حديثه عن المرأة إلى توظيف بعض المحكيات الخرافية والعجائبية قصد تصوير الواقع الغيبي والقدري الذي يلف العديد من النساء بسبب التهميش المضاعف الذي يتعرض له. وقد أصبح توظيف الخرافي والعجائبي في الرواية العربية الجديدة تقنية حداثية يسعى الكاتب من خلالها إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية... وهذا التجسيد للفانطستيك في أدبنا هو جزء من وظائفه الاجتماعية كما يتجلى من مراجعة تاريخه[1]. ولقد عمل الكاتب على تعويم الأحداث الواقعية وسط ما هو خرافي وعجائبي إلى درجة أصبحت فيها العديد من الأحداث الواقعية كالحرب، ينظر إليها من منظور خرافي من طرف العديد من الشخصيات: "وفي مساء اليوم الرابع من الحرب عرف حل المسألة: إنه مهزوم. لاشك أن أمريكا شيء قوي هائل، جسيم ومفزع، شمشوم أعمى، وعلى رأسه قبعة، بنت الحرام! كيف رتبت كل شيء، ونجحت في كل شيء." (الرواية، ص. 328). إن غياب وعي تاريخي كفيل بتقديم أدوات علمية لتحليل ظاهرة الحرب تحليلا عقلانيا قد فسح المجال أمام التحليل الخرافي والغيبي الذي أصبح يصوغ وعي الشخوص ويكيف رؤيتهم للأشياء. إن غياب الوعي التاريخي وسيادة الوعي الزائف هو الذي أدى بالإنسان العربي سواء قبل الهزيمة أو بعدها إلى العجز عن إدراك الواقع كما هو واستيعابه بشكل مشوه ومحرف.

لقد نجحت "ألف ليلة وليلتان" في تشخيص الرؤية الماضوية والخرافية المهيمنة على الإنسان العربي والتي ساهمت بشكل كبير في هزيمته الحضارية الكبرى، كما أنه عمل على الولوج إلى أعماق هذه البنية الخرافية قصد تفكيكها وتقويضها، وما استدعاؤه لمحكيات خرافية تنتمي لنصوص تراثية مختلفة إلا رغبة من الكاتب في التأكيد على هيمنة هذه البنية بقوانينها الخرافية اللاتاريخية واللاعقلانية. ويرى الأستاذ عبد الله العروي أن هذه البنية الخرافية والماضوية المتحكمة في الوعي العربي لا يمكن القضاء عليها إلا بثورة ثقافية تعمل على تقويض الفكر التقليدي واستيعاب

---

[1] محمد برادة: في مقدمته لمدخل للأدب العجائبي، مرجع مذكور، ص. 5- 6.

مكاسب الفكر الحديث: إذا أردنا أن نعطي فعالية لعملنا الجماعي وإبداعية حقيقية لممارستنا السياسية والثقافية فلا بد من ثورة ثقافية تعم المجتمع بجميع فئاته، وتغلب المنهج الحديث، في الصورة التي ظهر بها في بقعة معينة من العالم، لا في ثوب مستعار من الماضي، هذه الثورة مازالت في جدول الأعمال، لأن العالم من حولنا يؤثرفينا ولا نؤثر فيه ولا أمل لنا في أن نؤثر فيه يوما إذا انعزلنا فرحين بما لدينا من حقائق لا يفهمها إلا نحن"[1].

ورغم هيمنة البنية الخرافية في النص إلا أننا نجد فيه بنية عقلانية حداثية تعمل على تقويض أسس الفكر الغيبي الخرافي ومجاوزة قوانينه اللاتاريخية. وقد تبنى هذه الرؤية العقلانية، في النص، العديد من الشخوص خاصة الفئات الشابة التي لجأت إلى العمليات الفدائية والكفاح المسلح بعد الهزيمة . هذه الفئات التي لم تقبل بالمنطق القدري والتواكلي وأعلنت الحرب لاستعادة الأرض المغتصبة، يقول أحدهم عن الهزيمة: "لكنها هزيمة وضعتنا أمام اختيارين، تماما مثل هزيمة 48: إما أن نفاوض بإزالة آثار العدوان والقبول بنتائجه وإما أننا نحارب، نحارب بطريقة مختلفة لا تستطيع إسرائيل مواجهتها، وبشعب خرج من عالم "ألف ليلة وليلة" واتجه نحو منظور جديد". (الرواية، ص. 362)

إذا كانت محكيات "الليالي" قد مكنت الكاتب على المستوى الدلالي، من تشخيص الرؤية الخرافية المتحكمة في وعي الشخوص، فإنها على المستوى الشكلي عملت على تخصيب النص بمحكيات ولغات جديدة ساعدت على تحريره من الأحادية اللغوية والتلفظية وعملت على تعديد محكياته السردية وتنويع لغاته وأصواته. وعلى المستوى الشكلي، دائما، عمل هاني الراهب على اعتماد بنية التكرار التي تميز نص "الليالي" إذ أننا نجد في كلا النصين تكرارا لبنية منتظمة من الحكي. ويشير هذا الأمر إلى الحركة الدائرية المتحكمة في النصين.

وترتبط مسألة التكرار بالزمن إذ لاوجود لقصة خارج الزمن، كما أن عملية التكرار داخل النص هي ظاهرة زمانية صرفة. يتجلى التكرار في "ألف ليلة وليلة" من خلال عودة عملية الحكي دائما لنقطة الانطلاق "وأدرك شهرزاد الصباح وسكتت عن الكلام المباح". إن هذه الوضعية الدائرية والبنية التكرارية للحكي تسعى من خلالها شهرزاد إلى الحفاظ على سكونية الزمن وثبوتيته، إن شهرزاد تعمل على قتل الزمن لكي لا تموت لأن الحافز الرئيسي الذي يكمن وراء حفاظها على ثبوتية الزمن هي الرغبة في الحياة وإبعاد شبح الموت. أما رواية "ألف ليلة وليلتان" فقد صيغت بشكل

---

[1] عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، مرجع مذكور، ص. 43.

دائري على غرار ألف ليلة وليلة نقرأ مثلا في أول صفحة من الرواية ، يقول عباس: يا إلهي! رصاصة طائشة رأيت فيها وجه الموت ' ونجد تقريبا نفس الجملة في المقاطع الأخيرة من الرواية ، يقول عباس: قنبلة وزنها خمس مائة كيلو غرام رأيت فيها وجه الموت. (الرواية، ص. 347). وإذا كان المقصود بالبنية الدائرية في نص الليالي هو تثبيت الزمن قصد الانفلات من الموت واستمرار الحياة فإن المقصود بهذه البنية الدائرية في الرواية هي الإشارة بقوة لسكونية الزمن العربي وثبوته وجموده. إن تكرار الأحداث ودورانها في حلقة مغلقة هو دليل على غياب الحركية والفاعلية وسيادة الجمود والركود القاتل. إن التكرار لا يعمل إلا على تجميد الحركة الطبيعية للزمن الخطي ورده على نفسه وجعله يكرر ذاته ويحاكي نفسه ويفعل كل شيء إلا الاستمرار قدما دون عائق. لقد أتاحت هذه البنية الدائرية للكاتب إمكانية التلاعب بالترتيب الزمني وخلق تداخلات بين أزمنة مختلفة ومتباينة. كما أن التكرار والدائرية ينفيان الزمنية وتغدو الأحداث كأنها تجري خارج الزمن. وتبدو هذه التقنية كأنها تقول لنا أشياء لها مغزى عن الزمن الذي تجري فيه أحداث النص وهو زمن الهزيمة باعتباره زمنا جامدا كابتا لا يعرف الحركة. كما أنه مزيج من زمن خرافي وآخر حديث. إن غياب الزمن التاريخي هو الإشارة الواضحة التي يتم استنتاجها من هذا التداخل الزمني الذي عمد الكاتب إلى توظيفه في النص.

لقد تمكنت عملية الصهر للعديد من المحكيات المتباينة المصادر، الكاتب من خلق تنويع في روايته وذلك بإدماج محكيات مختلفة وتنضيدها وتوزيعها على مستويات متباينة، وقد لعبت بعض هذه المحكيات وظيفة تفسيرية للمحكي الواقعي. ولعل أهم المحكيات التي عمل الكاتب على تأثيث نصه بها هي المحكيات العجائبية التي اضطلعت في النص بوظيفة توليدية لأنه من رحمها ولد المشروع الذي قامت عليه مجمل أحداث الرواية، وبما أنها لم تستطع التحرر مما أملته عليها تلك البنية (الخرافية) - الأم فإنها أصبحت خاضعة لأوامرها ومقتفية لأثرها وناهجة طريقها إلى درجة أصبحت صورتها مطابقة لها.

استبدل هاني الراهب مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة إنتاجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز، مما أضفى على الكتابة بعدا لعبيا يتيح الانفتاح على الباروديا والسخرية و متعة الحكي وتوليد القصص من ثم فإن حضور العجائبي بالإضافة إلى عدة محكيات تنتمي في الغالب في ألف ليلة وليلة ليس حضورا برانيا، بل إنه مخترق بالكتابة والتشكيل وتحول إلى نسغ ينضح بهموم الكاتب وأحلامه وأسئلته.

الأجناس المتخللة في النص

إن أهم ميزة يتميز بها الخطاب الروائي هي قدرته على إدخال أجناس فنية أخرى إلى جسده، وتلعب هذه الأجناس المتخللة أدوارا بنائية وجمالية تساهم في تخصيب النص وتفعيل مساراته السردية وتعديد أصواته ولغاته. فهذه الأجناس حين تدخل إلى جسم النص الروائي فهي تكسر وحدته وتسهم في تجديد شكله وبنائه العام. ويمكن للأجناس المتخللة أن تكون أدبية أو غير أدبية وتحتفظ في الغالب بأسلوبها واستقلالها وأصالتها اللسانية واللغوية. لعل أهم ما يميز رواية ألف ليلة وليلتان هو الكم الهائل من الأجناس التي تخللتها إلى درجة يمكن معها القول أن هذه الرواية عبارة عن سمفونية متعددة النغمات والإيقاعات. وقد وفق الكاتب في التوليف بين مختلف هذه الأجناس وصهرها في جسد النص المركزي. وتعتبر محكيات الليالي التي سبق أن تحدثنا عنها أهم ما تخلل النص، ونظرا لأهميتها فقد درسناها في المبحث الخاص بالتعالق النصي، أما باقي الأجناس الأخرى فقد توزعت بين أخبار صحفية وبلاغات عسكرية وبيانات سياسية ومحكيات مختلفة من التراث السردي العربي القديم.

تعتبر الأخبار الصحفية أهم هذه الأجناس التي تخللت النص، وتتوزع بين أخبار محلية وأخرى عالمية. من بين الأخبار العالمية التي تخللت النص الأخبار المتكررة والمتعلقة بالاستغلال الذي يتعرض له شعب البيرو على يد الشركات الأجنبية التي تسيطر على مجمل القطاع المنجمي وقطاع السكر والصيد البحري وغيرها من الثروات والخيرات التي يزخر بها هذا البلد (انظر ص. 12). إن الغاية من توظيف هذا الخبر هو رغبة الكاتب في تقديم صورة عن السياق العالمي الذي تجري فيه أحداث الرواية والمتسم بهجمة امبريالية شرسة على الشعوب المستضعفة والفقيرة، كما أن هذه الهجمة وهذا الاستغلال العالمي لخيرات الشعوب الفقيرة ما كان ليتحقق لولا الدعم والمساندة التي تتلقاها الشركات الأجنبية من طرف الأنظمة الحاكمة التي تتشكل قاعدتها في الغالب من ملاك الأراضي وضباط الجيش. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن الكاتب يسعى من خلال هذه الأخبار أن يقدم صورة الذات من خلال نموذج أجنبي فتستحيل الأوطان العربية إلى بيرو آخر لا تختلف عنه في شيء.

إلى جانب هذه الأخبار الصحفية التي أوردها الكاتب عن البيرو فهناك أخبار أخرى كثيرة تتعلق بالانقلاب الذي قامت به أجهزة الاستخبارات الأمريكية في اليونان. لقد قادت المخابرات الأمريكية عملية الانقلاب التي حدثت باليونان بدعم من العسكر. وقد لجأت إلى هذا الانقلاب

حين تأكدت أن الحركات الوطنية بهذا البلد أصبحت قادرة على دحر النظام البورجوازي السائد وبناء نظام مغاير يربط مصلحة اليونان بمصالح شعوب المنطقة. ولكون هذا التوجه يهدد في الصميم مصالح الولايات المتحدة فقد سارعت إلى قلب النظام وتنصيب نظام عسكري أغرق البلاد في دوامة من العنف والقمع وحظر كل أشكال التعبير. إن الوظيفة التي تقوم بها هذه الأخبار عن اليونان تتشابه والوظيفة التي تقدمها الأخبار الواردة عن البيرو. إن الكاتب يريد أن يضع القارئ في السياق العالمي لأحداث النص عبر إدخال أجناس ومحكيات من أصقاع بعيدة ومختلفة. ويمكن القول، أيضا أن الاستعدادات التي كانت تجري في البيت الأبيض لقلب الأوضاع باليونان (انظر ص. 261) شبيهة إلى حد ما بالترتيبات التي كانت تقوم بها نفس الجهة وبتنسيق، هذه المرة مع الكيان الصهيوني لضرب الشعوب العربية وإلحاق هزيمة بهم تزيحهم عن سكة التحرر والتقدم.

أما الأخبار المتعلقة بالفيتنام فقد أوردها الكاتب لعقد نوع من المقارنة بين وضعين مختلفين: وضعية الفيتنام المناضلة والثائرة في وجه الإمبريالية والوضعية العربية المتسمة بالسكون والعجز. "الثوار الفيتناميون يخوضون معركة ضارية في المرتفعات الوسطى ضد قوات الاحتلال الأمريكية، ويشددون حصارهم لقاعدة داناغ..."(الرواية، ص. 263) ونجد في نفس الصفحة خبرا عن قصف العدو الإسرائيلي لقرية أردنية "طائرات العدو تقصف قرية أردنية في الخليل، والدبابات تدمر ما بقي من بيوتها". إن توظيف هذه الأخبار الصحافية ليس شيئا اعتباطيا من طرف الكاتب بل إن لها أكثر من دلالة. لقد تحول النصر الفيتنامي إلى نوع من التعويض عن الهزيمة العربية، كما أن الإشارة التي يمكن التقاطها من الخبر الصحافي المتعلق بالفيتنام يعني أن مسألة الانتصار على الإمبريالية ليست مسألة مستحيلة بل هي عملية متعلقة بمدى الاستعداد والانسجام القائم بين أطراف الكيان المهدد. فإذا كان هذا الكيان موحدا حول أهداف معينة فسينتصر حتما كالفيتنام الذي قام بثورة حررته من الإقطاع والجيش لكن إذا كان هذا الكيان غير منسجم ومبني على الاستبداد وتهميش الأغلبية الساحقة من الشعب كما هو الشأن بالنسبة للدول العربية فإن النصر سيبقى بعيد المنال لقد تحولت هذه الأخبار الصحافية إلى بنيات روائية إذ أنها لم تبق محتفظة باستقلاليتها وحياديتها بل غدت تستقي دلالتها من السياق الجديد الذي توجد فيه.

أما الأخبار الصحافية المتعلقة بالصراع العربي الإسرائيلي فيمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول من هذه الأخبار يتحدث عن النصر الذي حققته الجيوش العربية على جيوش العدو الإسرائيلي، والنوع الثاني من هذه الأخبار يتحدث عن الهزيمة المفاجئة والصاعقة، أما النوع الثالث

فإنه يتسم بنبرة تطمينية للشعوب العربية مؤكدة أن الهزيمة ليست نهائية وأن المعركة ستتجدد وسيتم الانتقام من العدو. ونظرا لكثرة هذه الأخبار الصحفية فسوف لن نستشهد إلا ببعضها.

بيان من المذياع

جنودنا البواسل في كل الجبهات العربية يشتبكون مع العدو. يصبون جحيم نيرانهم على عدوهم ... إنهم يكتبون النصر للأمة العربية... جنودنا البواسل يقفون اليوم على خط النار يلقنون إسرائيل درسا في البطولة والفداء ..." (الرواية، ص. 316).

يعتبر هذا الخبر نموذجا للعديد من الأخبار التي أوردها الكاتب والمتحدثة عن التقدم الهائل الذي أحرزته الجيوش العربية على جيوش العدو. وإن دلت هذه الأخبار الكاذبة عن شيء فإنما تدل على المستوى المتخلف الذي تعاملت به المؤسسة الإعلامية الرسمية مع الشعوب العربية في قضية هي من أكثر القضايا حساسية لدى المواطن العربي كما تدل عن الاستهتار واللامسؤولية في تعاطي المؤسسة الإعلامية الرسمية مع الخبر. وتكشف اللغة البلاغية الرنانة والألفاظ الغليظة التي صيغت بها هذه البيانات والبلاغات العسكرية عن غياب الوعي التاريخي في التعاطي مع مسألة الحرب وسيادة وعي زائف لازال أسير البطولات الخارقة والحماسة الكاذبة. وقد أدى اكتشاف حقيقة الهزيمة إلى أزمة ثقة حادة بين المواطن ومختلف مؤسسات الدولة بما فيها المؤسسة الإعلامية.

لقد أكثر الكاتب من هذا النوع من الأخبار في النص قصد تشخيص وتصوير حجم الدعاية الإعلامية الكاذبة التي أطلقتها وسائل الإعلام العربية. كما أن الكاتب سعى من خلالها إلى تصوير النصر اللفظي في مقابل الهزيمة على أرض الواقع!. وإلى جانب هذه الأخبار ذات النبرة الوثوقية والتبشيرية هناك أخبار أخرى مختلفة في لغتها ونبرتها عن الأخبار الأولى بسبب ذيوع وانتشار خبر الهزيمة، وهذه بعض النماذج من هذه البلاغات والبيانات.

"بلاغ عسكري رقم 56 من "إذاعة دمشق:

بالرغم من أن قواتنا توقفت عن إطلاق النار حسب قرار مجلس الأمن فقد بدأ العدو في تمام الساعة التاسعة والربع في شن هجوم على مواقعنا ..

عناوين جريدة محلية:

تقرير أوثانت: أمريكا لم تتوقف عن شحن الأسلحة إلى إسرائيل (...) دخول أمريكا إلى جانب إسرائيل بالمعركة جعلها تبدأ بالعدوان وهي مطمئنة.'(الرواية، ص. 225-226). يكشف البلاغ العسكري عن خرق إسرائيل السافر لقرار مجلس الأمن القاضي بإيقاف إطلاق النار والتزام الجانب العربي بهذا القرار. لكن بتحميل هذا البلاغ إسرائيل مسؤولية عدم التزامها بقرار مجلس الأمن فإنه يريد أن يقلل من مسؤولية الأنظمة العربية في الهزيمة.

أما عناوين 'الجريدة المحلية' فإنها تشير بالواضح لتورط أمريكا في هذه الحرب.

لقد أجمعت كل الجرائد العربية، في أعقاب الهزيمة، على أن العدوان الإسرائيلي كان مدعوما من طرف الولايات المتحدة الأمريكية، والهدف من هذا التأكيد يحمل غايتين: الغاية الأولى هي فضح أمريكا التي تدعي الحياد وتدعي رعاية السلام العالمي، والغاية الثانية هي تبرير الهزيمة لأن إقناع الشارع العربي بدخول أمريكا في الحرب سيقدم نوعا من العذر للأنظمة العربية التي تتحمل المسؤولية 'في المساء قدم عبد الناصر استقالته للناس، وقال لهم: إن هذه ساعة للعمل وليست ساعة للحزن'. (الرواية، ص. 317).

وظف الكاتب عددا كبيرا من الأخبار الصحفية والبلاغات العسكرية، وقد عملت هذه المقتطفات الصحفية على وضع النص ضمن سياقه السياسي والتاريخي وكذا الإعلامي، كما أنها ساهمت في تحرير النص من بنائه الخطي وتحويله إلى توليفة من المحكيات والبلاغات والبيانات التي لم تقلل من جماليته وفنيته بل على العكس من ذلك فإنها قد ساهمت في تخصيبه بلغات غير أدبية. وحين تتخلل الأجناس غير أدبية النص الأدبي فإنها تتحلل من وظيفتها غير أدبية وتخضع للسياق الأدبي الذي استعملت فيه. من هنا فقد تحولت هذه البيانات والبلاغات السياسية إلى بنيات روائية تعبر عن لحظة من لحظات تحولات الأحداث الروائية. ومن بين الأجناس غير الأدبية الأخرى التي تخللت النص الأخبار الصحفية المتحدثة عن العمليات الفدائية. وما يميز هذه الأخبار هو التعامل المتناقض مع الأعمال الفدائية من طرف مختلف وسائل الإعلام، ففي الوقت الذي تعتبرها وسائل الإعلام العربية عمليات مقاومة ودفاع عن الأرض وعن الكرامة نجد الإعلام الأمريكي ينعت هذه العمليات بالإرهابية. 'إذاعة لندن ذكرت أن (الإرهابيين) الأربعة قتلوا ... عندها ترفع أم خلف ذقنها عن عصا المسحة وتبتسم ابتسامة سعيدة دامعة. لقد أخبرها محمود من قبل عن أعمال

الفدائيين. وتصورتهم كيف تسللوا في الليل البهيم فقطعوا الطرق على سيارات العدو وفجروها". (الرواية، ص. 280).

ففي الوقت الذي ترى فيه أمريكا أن مصالحها في المنطقة لا يمكن أن تستمر إلا بالقضاء على كل أشكال المعارضة والمقاومة بواسطة آلتها الأمنية: الكيان الصهيوني فإن المصالح العربية تفرض نوعا من التعامل الإيجابي مع هذه الحركات خاصة وأنها بقيت هي الصوت الوحيد المدوي وسط الصمت العربي الرهيب. لقد تحولت العمليات الفدائية إلى موضوع لآراء ومواقف مختلفة ومتباينة، ففي الوقت الذي ينعتها البعض بالإرهابية فإن قوى التقدم ترى فيها القوة الوطنية التي ستعيد إلى الوطن العربي بعض الاعتبار وستمحو عن جبينه جزء من المهانة والذل الذي تعرض له صبيحة 5 حزيران. إلى جانب الأخبار عن الفدائيين يقدم النص أخبارا عن المجازر التاريخية التي ارتكبها الكيان الصهيوني في حق سكان العديد من القرى الفلسطينية. وتتم استعادة أخبار هذه المجازر إما عبر أخبار صحفية يدرجها النص، وإما عبر تسريدها من خلال تلفظات بعض الشخصيات كأم خلف التي عاشت تجربة التهجير بعد أن تمت تصفية زوجها والعديد من رفاقه من طرف قوات الاحتلال. وتدل هذه الأخبار الكثيرة عن الحضور الطاغي للقضية الفلسطينية التي تشكل إحدى التيمات المركزية في كل كتابات هاني الراهب. لقد شكلت هذه القضية تيمة أساسية في كل كتاباته من رواية "المهزومون" إلى آخر رواية من رواياته. ويحضر البعد الفلسطيني في هذا النص سواء على لسان السارد أو على لسان الشخصيات، ومن بين المحكيات المهمة المتعلقة بهذه القضية نذكر محكيا ورد على لسان أم خلف يحكي قصة المناضل أبو ميخائيل الذي حارب إلى جانب جماعة عبد القادر الحسيني سنة 1948، وتحكي أم خلف عن الحرب التي قادتها مجموعة عبد القادر الحسيني بشجاعة نادرة رغم قلة السلاح" (...) إذا صار حكي عن الحرب، خليهم يحكوا عن عبد القادر وأبو ميخائيل. كيف وقفوا، كمشة رجال، وكل فترة الحرب وقفوا بوجه الصهاينة، الصهاينة كانوا هاجمين بودهم القدس، وعبد القادر وجماعته بوجههم مثل الصخر. ووقفوا ووقفوا، وما قدر الصهاينة يأخذوا أصبع من القدس. تقولين لي الجيوش العربية؟ قالوا بالراديو إنه الحرب مشوار وصحيح مشوار: ما راحوا ليحاربوا! راحوا ليقولوا حاربنا. بس عبد القادر وجماعته وأبو ميخائيل حاربو. لويس أعطوهم بواريد" (الرواية، ص. 290). يقدم لنا هذا المحكي صورة عن حرب 48 وحرب 67 من خلال وجهة نظر أم خلف المرأة الفلسطينية التي عايشت الفترتين، فهي ترى أن الجماعة التي قادت حرب 48 كانت جماعة شجاعة مقاتلة كبدت العدو الكثير من الخسائر رغم قلة وضعف

إمكانياتهم وعددهم على عكس حرب 67 التي انهزم فيها العرب دون أن يحاربوا كما تقول أم خلف. ويكشف هذا المحكي عن وعي حسي لدى الفئات الشعبية العربية العريضة التي لم تستسغ الهزيمة ورفضت تصديق الادعاءات الإعلامية الرسمية التي حاولت تبرير هذه الهزيمة والتقليل من شأنها وتأثيرها. ويكشف أيضا صوت أم خلف عن استياء شعبي عميق حيال المؤسسة العسكرية العربية والقيادات العربية التي تتوفر على أحدث أنواع الأسلحة لكنها لحظة الحرب ظلت عاجزة ومشلولة الإرادة. إلى جانب أجواء الهزيمة التي ينقلها لنا النص من خلال العديد من الأخبار الصحفية فإنه ينقل إلينا، أيضا أصداء القصف الإسرائيلي لجنوب لبنان "وفي الحادية عشرة والربع يعلو صوت المذيع مبشرا بموجز الأخبار: عدوان إسرائيلي جديد على جنوب لبنان، الطائرات الإسرائيلية تقصف مخيمات اللاجئين، لبنان يتقدم بشكوى عاجلة إلى مجلس الأمن". (الرواية، ص. 102) لقد شكل جنوب لبنان هدفا استراتيجيا للاعتداءات الإسرائيلية المتكررة، هذه الاعتداءات التي بلغت ذروتها في صيف 1982 تاريخ اجتياح وغزو لبنان ومحاصرة بيروت الغربية. وقد شكل لبنان هدفا للمدافع الإسرائيلية لأنه كان يحوي أهم أطر وكوادر الثورة الفلسطينية والمقاومة الوطنية اللبنانية، من هنا ظلت إسرائيل تعتبر هذه المقاومة هي آخر المعاقل العربية الصامدة والمناوئة لسياستها فعملت على ضربها والتصدي لها. وقد نقل لنا النص أصداء هذا الصراع بين إسرائيل والمقاومة الفلسطينية المتواجدة بجنوب لبنان مبرزا الدور البطولي الذي لعبته هذه المقاومة التي استطاعت استقطاب تعاطف عالمي واسع. لقد عمل الكاتب على إدخال عدد كبير من المقتطفات الصحفية في النص وقد توفقت هذه الأخبار في تنويع أساليبه وتعديد لغاته كما استطاعت أن تضع أحداث النص "الخيالية" جنبا إلى جنب أحداث ووقائع وأخبار "واقعية"، الشيء الذي جعل العلاقة بين الخيال والواقع علاقة واهية وملتبسة. كما نجحت هذه المقتطفات الصحفية في وضع النص في سياقه التاريخي والسياسي من جهة، بالإضافة الى أنها ساهمت في إضاءة جوانب عدة من شخصيات وأحداث النص. وإلى جانب هذه الأخبار الصحفية السياسية والعسكرية نجد أخبارا ذات طبيعة مغايرة كالخبر المتعلق بأحد الأثرياء العرب الذي قرر نقل نشاطه الاجتماعي من بيروت إلى فاريا ومن الساحل إلى الثلج ... وقد اشترى من أجل ذلك شاليه من عدة طبقات بمبلغ عشرين ألف ليرة لبنانية (أنظر ص. 45) يبين هذا الخبر الثراء الفاحش الذي يعيش في نعيمه بعض الأثرياء العرب، كما يكشف من جهة أخرى التبذير غير العقلاني للعديد من هؤلاء الأثرياء. إن الهم الأساسي للبورجوازية العربية: من خلال هذا المحكي، ليس هما وطنيا يكمن في التفكير في قضايا الوطن

وطبيعة التحديات التي تواجهه وإنجاز مشاريع تنموية تساعد على تقدم المجتمع ونهضته بل إن همها الأساسي هو هم استهلاكي صرف. فاقتناء أحدث ما أنتجته الموضة العالمية واستجلاب كم هائل من مختلف المنتوجات الحديثة هو الشغل الشاغل لهذه الشريحة العريضة من الأثرياء العرب. يجيء هذا الخبر في النص متزامنا مع الاستعدادات التي كانت تجري للحرب. وهذا يدل على أن قضية فلسطين أو قضية الصراع العربي الإسرائيلي مسألة لا تدخل في جدول أعمال البورجوازية العربية ولا تشكل لها أي اهتمام. إن تعاطي هذه البورجوازية مع قضية الصراع العربي الإسرائيلي هو تعاطي يتسم بالاستخفاف واللامبالاة، وما انشغال هذا الثري العربي - الذي يقدمه النص - بشؤونه الخاصة إلا صورة مصغرة عن هذه الطبقة العريضة التي تعتبر مراكمة الثروات شغلها الشاغل.

ومن بين الأخبار الصحفية التي تستهلكها بعض الشخصيات النسائية نجد خبرين: يتعلق الأول بكلود أبي اللمع، المرأة التي ضربت رقما قياسيا في تألقها بالحفلات الاجتماعية والأعراس حتى أصبحت مضرب الأمثال في الأناقة إلى درجة أنها لا تترك عرضا للأزياء إلا وتحضره (انظر ص. 212). إلى جانب هذا الخبر هناك خبر آخر يتحدث عن لينا سرحان التي تتميز بشطارة خارقة في إعداد الأطباق والحلويات.

تكشف هذه الأخبار، عن وضع الرتابة والروتين الذي تعيشه المرأة إلى درجة أنها أصبحت تقضي جل وقتها في قراءة المجلات الرخيصة والعديمة القيمة التي لا تتسع صفحاتها إلا لأخبار الإثارة وفنون الطبخ والرقص. ويشكل هذان الخبران نموذجا لنوع الأخبار المبتذلة التي تستهلكها العديد من الشخصيات النسائية، وهذا دليل على الفراغ القاتل والحياة الرتيبة التي تعيشها المرأة في مجتمع رجولي يعمل على إبقاء المرأة في مواقع دونية وهامشية. إلى جانب الأخبار الصحفية التي أثث بها الكاتب نصه توجد بعض المحكيات التاريخية التي تنتمي إلى الأجناس السردية القديمة كجنس السيرة وقصص الملوك وخلفاء الإسلام، ومن بين هذه المحكيات هناك محكي يروي قصة الخليفة عمر بن الخطاب الذي كان يتجول ليلا فشاهد امرأة تحرك محتويات قدر يتصاعد منه البخار، وأطفالها الثلاثة يبكون حولها. ولما عرف عمر أن الأطفال يبكون من الجوع وأن القدر لا يحتوي إلا على الحجارة والماء صرخ بصوت عظيم: "ويل لعمر من امرأة كهذه يوم القيامة" (الرواية، ص. 14) لقد جاء هذا المحكي كصورة نقيضة لأحداث النص التي تحكي عن الاستغلال الفاحش الذي يمارسه الأغنياء على الفقراء، وعن الاستبداد السياسي الذي تمارسه الطبقة الحاكمة والظروف اللاإنسانية

التي تعيشها الفئات العريضة من الشعب، إن محكي عمر بن الخطاب يحتوي على قيم مختلفة اختلافا جذريا عن القيم الراهنة التي أصبح الاستغلال والاستعباد عنوانها الرئيسي. إن العلاقة بين محكي عمر بن الخطاب كمحكي تراثي وبين المحكيات الروائية كمحكيات حديثة هي بمثابة العلاقة بين زمنين: زمن 'ملحمي' حيث كان الفرد يذوب وسط الجماعة وحيث لا مكانة للفردانية أو الإستغلال أو الاستعباد. وزمن 'نثري' تشظت فيه القيم وتغيرت ولم يعد فيه للفقراء أي قانون يحميهم أو يرد عليهم جور الأيام. لقد تحول محكي عمر بن الخطاب إلى بنية روائية تقدم صورة عكسية عن باقي البنيات الروائية التي تتناول قضايا راهنة. وإذا كان هذا المحكي التراثي يقدم صورة عن القيم المثالية التي ولت واندثرت فإن هناك محكيات تراثية أخرى تقدم قيما معكوسة عن المحكي السالف الذكر، وكمثال على هذه المحكيات التراثية التي تعبر عن قيم الابتذال والمكر وبالغدر نكتفي بقصة بن سلام الذي كان واليا على العراق في عهد معاوية وكانت له زوجة جميلة أحبها ابن معاوية يزيد، وحين عرف معاوية بذلك اقترح على ابن سلام تزويجه بابنته ففرح هذا الأخير بهذا الاقتراح غير أن معاوية قال له بأنه لا ينبغي أن تكون ابنته ضرة على زوجة أخرى. ولم يفكر عبد الله طويلا وطلق زوجته طلاقا ثلاثا. وعندما تقدم لخطبة ابنة معاوية أخبره هذا الأخير، آسفا، أن ابنته لا تريده زوجا لها ولا يمكنه إرغامها على شيء تأباه.

تقدم هذه القصة صورة عن دهاء ومكر معاوية الذي اشتهر الغدر والمناورة والبطش من خصومه والانتقام منهم. فهو يمثل على مستوى القيم السياسية النقيض الجذري لعمر بن الخطاب فإذا كان هذا الأخير قد اشتهر بعدله وحبه للرعية وخدمته لها، فإن معاوية أقام حكمه على الجور والظلم ويعتبر هذا المحكي نموذجا لسلوك وسياسة معاوية. كما أن توظيف نصين تراثيين يحملان قيما متناقضة يعمل على المستوى الجمالي، على تنسيب قيم الماضي وهدم الرؤية الميتافيزيقية التي تجعل من الماضي شيئا مقدسا لا يعتريه أي نقص أو تناقض. ويمثل محكي معاوية، على مستوى النص امتدادا سياسيا وقيميا لما يسود في الزمن الراهن من استبداد وظلم واستغلال النفوذ وشطط في السلطة. إن صورة معاوية في النص، شبيهة بصورة الحزب الحاكم بمختلف أطره وكوادره التي تستغل نفوذها لتحقيق مآربها ومصالحها الشخصية، من هنا فإن توظيف هذا المحكي التراثي ليس توظيفا مجانيا بل إن الكاتب يسعى من خلاله إلى ربط الماضي بالحاضر على مستوى استغلال النفوذ وممارسة المكر والدهاء بدل الشفافية والديمقراطية.

ومن بين الأجناس التي تخللت النص هناك الأمثال الشعبية التي وظفها الكاتب بكثرة ومن بينها نذكر: جوع كلبك يتبعك (ص. 94) - من زمان القمر ما بان (ص. 96) - أعوذ بالله من فلاح إذا تمدن (ص. 255)... وغيرها من الأمثال التي وظفها الكاتب. يعبر المثال الأول عن السياسة التي تتبعها الطبقة الحاكمة وهي سياسة التجويع قصد إخضاع وتركيع عموم الشعب. أما المثال الثاني فإنه يتأسف على زمن ولى وانتهى وحل محله زمن آخر ينتفي فيه العدل والحق ويوظف هذا المثال في سياقات متعددة ومختلفة، أما السياق النصي الذي تم فيه استعمال هذا المثال فهو فرحة أم خلف بزيارة إمام لها بعد غيبة طويلة لذلك تنعته بالقمر. أما المثال الثالث فإنه يستخف من الفلاح أو البدوي بشكل عام الذي يتمدن لأنه، حسب ما هو شائع ، يغالي في تمدنه إلى درجة أنه يتنكر لأصوله.

تعتبر الأمثال الشعبية حصيلة تجربة جماعية وهي عبارة عن حكم شعبية تنتمي إلى ثقافة الشعب ولا تعبر جميع الأمثال الشعبية عن رؤية إيجابية للحياة بل إن هناك عددا كبيرا من الأمثال التي تتسم بطابع من القدرية والتواكلية والرضوخ للمكتوب والمقدر. لهذا لا ينبغي النظر لجميع الأمثال الشعبية على أنها حقائق نهائية وحكم مطلقة بل لابد من فحصها ومساءلتها قصد تشذيبها مما هو سلبي وغير عقلاني. وقد وظف الكاتب العديد من الأمثال الشعبية رغبة منه في الانفتاح على جزء كبير من الثقافة الشعبية التي تنقل رؤية وتصور الفئات الشعبية للعديد من القضايا. وقد ساهمت هذه الأمثال الشعبية في تلقيح النص بأساليب ولغات مغايرة، وإلى جانب الأمثال الشعبية عمل الكاتب على توظيف أغنية شعبية شهيرة للسيد درويش:

البنت ذي قامت تعجن في البدرية
والديك بيأذن كوكو في الفجرية (...)
يا الله بنا على باب الله يا صنايعية
يجعل صباحك صباح الخير يا سطه عطية
(الرواية. ص. 233).

رددت هذه الأغنية على لسان أم خلف وإمام ومحمود وسلمى لحظة انهماكهم الجماعي في إعداد وجبة الغذاء. ومن المعروف أن كل هذه الشخصيات هي شخصيات غير تقليدية، من هنا فإن تعاونهم من أجل إعداد الطعام يعد شيئا طبيعيا، كما أن الأغنية التي تم ترديدها جماعة تعبر عن

هذه الروح التآزرية والجماعية. وتعتبر هذه الأغنية من أشهر الأغاني الشعبية التي تتغنى بمعاناة العمال وصراعهم اليومي من أجل لقمة العيش والانتصار على شبح الحاجة والفقر.
كما عمل الكاتب على توظيف عدة أبيات شعرية ساهمت في إخصاب النص وتفعيل عناصره الأسلوبية واللغوية، ونظرا لكثرة هذه الأبيات فسوف نستشهد ببعض نماذجها فقط:

الا أيها الليل الطويل الا انجلي　　　　بصبح وما الإصباح منك بأمثل
(ص.111)

يقول عبد الله الزوزني في شرحه لهذا البيت: يقول:قلت له ألا أيها الليل الطويل انكشف وتنح بصبح، أي ليزل ظلامك بضياء من الصبح، ثم قال: وليس الصبح بأفضل منك عندي لأني أقاسي الهموم نهارا كما اعانيهاليلا، أو لأن نهاري أظلم في عيني الازدحام الهموم علي[1]. وإذا كان هذا البيت يشخص حالة الشاعر من جهة فإنه يشخص حالة الإنسان العربي في الزمن الراهن من جهة ثانية. فتوظيف الكاتب لهذا البيت يسعى من خلاله إلى التعبير عن حجم المعاناة والآلام التي يعانيها الإنسان في الظروف الراهنة إلى درجة اليأس. إلى جانب هذا البيت الشعري هناك بعض الأبيات الأخرى كالبيت التالي:

وسوى الروم خلف ظهرك روم　　　　فعلى أي جانبيك تميل (ص.64)

يستعيد هذا البيت الشعري الصراع التاريخي الذي دار بين المسلمين والروم لكنه في النص يؤدي وظيفة مغايرة إذ يصور محنة العرب في صراعهم مع إسرائيل، فإذا كان الأعداء قديما هم الروم فإن أعداء اليوم هم الإسرائيليون وحلفاؤهم الإمبرياليون. ويصور هذا البيت مدى الحصار الذي يعيشه العرب من طرف إسرائيل الذين يسدون عليهم جميع المنافذ وما عليهم إلا الصراع والمواجهة من أجل استعادة كرامتهم ومكانتهم في التاريخ الإنساني.
وقد عمل الكاتب على توظيف عدد كبير من الأبيات الشعرية المنتمية للشعر العربي القديم لكن جميع الأبيات الموظفة في النص خضعت لسياق جديد فرضته عليها أحداث النص بمعنى أن هذه الأبيات الشعرية تحولت إلى بنيات روائية عمل الكاتب على تسريدها شأنها شأن باقي

---
(1) عبد الله الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار المعرفة، بيروت، الطبعة 1993، ص. 46.

بنيات النص. وإلى جانب هذه الأبيات الشعرية هناك بعض الأدعية الدينية وبعض المقاطع من الآذان وغيرها من البنيات الدينية التي تؤكد سيادة البنيات التقليدية وانتشارها في النص. وقد عمل الكاتب أيضا على توظيف عدة مقاطع من أغاني أم كلثوم وخاصة أغنية إنما للصبر حدود (الرواية، ص. 137) التي تعبر عن قمة التحمل والصبر ودليل عن حجم الآلام والمعاناة الرازحة على عاتق الناس البسطاء الذين أدوا ثمن المرحلة.

الرؤيات المتباينة للعالم

يرتبط مفهوم الرؤية للعالم بمنهج البنيوية التكوينية الذي أسسه غولدمان. لكن ذلك لا يجب أن يخفي علينا سيرورته ابتداء من هيجل مرورا بماركس وانتهاء بلوكاتش. تنطلق البنيوية التكوينية، كما هو معروف، من قضية جوهرية مفادها أن الأنساق الثقافية هي على مستويات مختلفة تعبيرات عن رؤيات للعالم، وإن هذه الأخيرة ليست وقائع فردية بل وقائع اجتماعية، أي أنها مجموع التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع أعضاء فئة أو طبقة اجتماعية تجعلهم يتعارضون مع فئات أو طبقات أخرى. يفترض غولدمان في الرؤية للعالم التعبير عن أقصى وعي ممكن لطبقة اجتماعية ما، كما أنه يعتبر أن الأدب الناجح هو الأدب الذي يعبر عن رؤية متسقة ومنسجمة للعالم. إن الكاتب العظيم هو الذي ينجح في إبداع عالم خيالي متماسك أو يكاد أن يكون متماسكا بصرامة، والذي تقابل بنيته البنية التي تنزع إليها مجموع الفئات الاجتماعية. ويرتبط أيضا مفهوم الرؤية للعالم بشروط خارج نصية (ايديولوجية أو دينية أو فلسفية...). إنها نسق من التفكير يفرض نفسه في بعض الشروط على فئة من الناس توجد في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية، كما أن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات والمشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة (وفي الغالب طبقة اجتماعية) وتواجهها بمجموعة اخرى، كما أن ما يميز أي رؤية للعالم هو ما يجعلها تكون جوابا شاملا ليس على مشكل ما ولكن على مجموع المشاكل القائمة بالنسبة لمجموعة أو طبقة اجتماعية.

إن ارتكاز غولدمان على هذا المفهوم جعله لا يرى في العمل الفني إلا تعبيرا عن رؤية واحدة للعالم. ويتغافل بالتالي عن بقية الرؤى المتفاعلة في نفس العمل (زيما - باختين). وبالإضافة إلى اشتراطه التماسك في العمل الفني فإنه يشترط تماسك مشاعر وأفكار الفئة الاجتماعية الذي لا يدركه ولا يعبر عنه إلا المبدعون العظماء في نظره. إن هذه الرؤية الأحادية والاختزالية للعمل

الإبداعي لا تعمل إلا على تفقيره وتحويله إلى معادل مفهومي لرؤية إيديولوجية أو دينية أو فلسفية. لهذا دأبت التصورات التي جاءت بعده، خاصة باختين وزيما على تجاوز هذا التصور والتعامل مع النص الروائي ليس ككلية دلالية متماسكة متمحورة على رؤية جماعية للعالم بل تعاملت معه كنص ذي دلالات متعددة وتتحكم فيه رؤيات عديدة للعالم. يرى بيير زيما أنه ليس هناك أي تماثل بين العمل الروائي وبين البنيات الاجتماعية، بل إن هذه البنيات الأخيرة ملازمة للعمل تم امتصاصها في إطار تناصي (عبر وساطة اللغة) وتم تشخيصها بطريقة جمالية وفنية. اعتمادا على الأفكار التي جاء بها كل من باختين وزيما يمكن القول بأن النص لا يعبر عن رؤية واحدة للعالم متسقة ومنسجمة بل إنه يعبر عن رؤيات مختلفة ومتباينة، هذه الرؤى التي يتم التعبير عنها من خلال بنيات لغوية. وسنعمل على تطوير وتغذية مفهوم الرؤية للعالم الذي بلوره وأسسه غولدمان بالأفكار التي جاء بها باختين وزيما خاصة ما يتعلق باللغات واللهجات لنكشف عن الرؤيات المتباينة للعالم الكامنة في النص. وسنتعامل مع النص ليس ككلية دلالية متماسكة متحورة حول رؤية جماعية واحدة للعالم بل كرحم لدلالات ورؤيات ولغات متصارعة ومتنافرة. ويمكن التمييز في النص بين ثلاث رؤيات للعالم: الرؤية الخرافية - الرؤية القومية والرؤية الثورية. ويتم التعبير عن هذه الرؤيات بلغات تراوح بين الديني الغيبي وبين السياسي الرسمي (القومي) والسياسي النقيض (الثوري).

الرؤية الخرافية

تتميز الرؤية الخرافية بكونها رؤية لاعقلانية يتحكم فيها الطابع الغيبي والقدري وكل ما هو مفارق للواقع. وهي رؤية ارتكاسية سكونية تواجه معطيات الواقع بمعطيات الغيب. وتتحكم هذه الرؤية في العديد من شخصيات النص بل إن جزءا مهما من هذه الشخصيات يعيش تحت إسارها ويتحرك وفق شروطها وقوانينها. تتبدى هذه الرؤية من خلال لغة بعض الشخصيات كعائدة وغادة وأم حسن... ومن خلال بعض التلفظات التي تكشف عن سلطة هذه الرؤية باعتبارها وعيا زائفا ومزقا هي نتاج بنيات سوسيوثقافية هشة ومتخلفة عملت الطبقات الحاكمة العربية على إنتاجها وضمان ديمومتها قصد محاربة الوعي النقدي والتاريخي القادر على تجديد وتغيير الأوضاع القائمة.

لقد عملت الطبقات والتي توارثت الحكم في الوطن العربي على تهميش قطاعات عريضة من الشعب وتركه ضحية الأمية والجهل وسيادة الوعي القدري والغيبي الشيء الذي جعل من

الخرافة قدرا طبيعيا للإنسان العربي. وتعتبر الأمية والفقر هي المجالات الحيوية لانتعاش أي فكر خرافي وقدري. كما أن هذا النوع من الفكر هو دليل على سيادة وعي مستقيل وخال من الفعالية والإيجابية ، يتبدى الحضور الخرافي في النص من خلال العديد من التلفظات يقول الملك عن حرب التحرير مثلا: "أنتم نسيتم شيئا يا أولاد الزانية. نسيتم أنكم قمل. أنتم لا تملكون الحرب ولا الثورة. الأبراج هي التي تملكها" (الرواية، ص. 9) وتقول عائدة لأمية: "ألم تبصرين لي بالفنجان؟ هيا، خذي فنجاني." تغمغم أمية: "أنا لا أعرف أنت تعرفين؟" تتكلم "طالما نحن جيران أنت تبصرين لي وأنا أبصر لك ونرى ما الذي خبأه لنا الله" (الرواية، ص. 8) .أما أم حسن فإنها تقترح حلا سحريا لحل المشاكل القائمة بين أمية وزوجها نواف، فهي تطلب منها أن تأتيها بشيء من آثار نواف" (...) خصلة مما يعلق على مشطه، مزقة من آخر ثوب لبسه ولم يغسل، تأخذها إلى الشيخ، ويفضل العلامة الشيخ كامل مع اسم الأم، وسيسحب قلمه الكوبياء ويبله بريقه ليمتزج بأنفاسه، ويكتب لها حرزا مكينا تعلقه فوق الباب الذي يعبر منه نواف في مجيئه ورواحه . وسترى أمية كيف يصير بين يديها كالنعجة" (الرواية، ص. 104). إن الملفوظات التي تنتمي لهذه الرؤية في النص كثيرة ومتعددة وتصدر عن شخصيات متعددة ولا يمكن الاستشهاد بها جميعا. وتتفشى هذه الرؤية الخرافية خاصة وسط الفئات النسائية، فالمرأة باعتبار وضعها الدوني والهامشي في المجتمع تلجأ في الغالب إلى الخرافة والسحر كشكل من أشكال التعويض عن وضعيتها الدونية وكوسيلة غير عقلانية تبحث من خلالها عن الاعتراف والتقدير. لقد عملت العلاقات البطريركية على تكريس واقع التخلف والجهل خاصة في صفوف النساء اللواتي يعانين من غبن وتهميش مضاعفين، فالمرأة في المجتمع الذكوري تعاني من التهميش على جميع الأصعدة، فإذا كان الرجل يعاني من القهر الاجتماعي فقط، فإن المرأة تعاني من قهر المجتمع خارج البيت ومن قهر الرجل داخل البيت حيث يعيد إنتاج نفس علاقات الاضطهاد التي تمارس عليه من قبل المجتمع.

إن هذا الواقع الذي لا يوجد فيه أي هامش للاعتراف بالمرأة كذات وككيان له أحاسيسه وطموحاته الخاصة هو ما يدفع بها إلى اللجوء إلى كافة الطرق التي تساعدها على استعادة جزء من كرامتها المهدورة وحريتها المستباحة بما في ذلك طرق السحر والشعوذة والخرافة. إن هذا المنحى الخرافي هو أفق وهمي تسعى من خلاله المرأة إلى استعادة نوع من التوازن في عالم رجولي لا يعترف بالمرأة إلا كموضوع وكآلة لإنجاب الأطفال قصد استمرار الحياة. إن هذه العلاقة المختلة بين الرجل والمرأة لا تعمل في آخر المطاف إلا على إنتاج وإعادة إنتاج واقع التخلف والعجز والهزيمة.

لقد هيمنت الرؤية الخرافية على شريحة عريضة من الشرائح العربية خلال هزيمة حزيران67 إلى درجة أن الإنسان العربي تعامل مع هذه الهزيمة بمنطق الخوارق والغيبيات، يقول عربي بك: إن الطيران الإسرائيلي استيقظ باكرا في الصباح الأول من صباحات الحرب واشرأب كالطير الأبابل فوق طائرات مصر الغافية في مرابدها وقصفها بحجارة من سجيل ففقأت أعينها. وهكذا انتصرت إسرائيل وانهزم العرب" (الرواية، ص. 326). إن غياب الوعي التاريخي هو السمة المميزة لهذه الرؤية الخرافية التي شكلت وعيا زائفا لهذه الفئات والشرائح الاجتماعية العربية. وتنتمي الشخصيات الروائية التي كانت أسيرة الوعي الخرافي لطبقات مختلفة، فهناك من ينتمي للطبقات الشعبية التي تعاني من الأمية والجهل وهناك من ينتمي إلى الفئات العليا من المجتمع والتي تتوفر على قسط من المعرفة والعلم وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الوعي الخرافي ليس مقتصرا على فئة دون أخرى بل إنه يغزو أغلب الشرائح والفئات الاجتماعية. ولا يتحلل من سلطته إلا بامتلاك ناصية التفكير العلمي وتجاوز كل أشكال الوعي الزائف واللاعقلاني.

الرؤية القومية

تعتبر الرؤية القومية رؤية سياسية إيديولوجية شكلت مرجعا وهدفا لفئات عريضة من البرجوازية المتوسطة والبرجوازية الصغيرة خاصة في فترة الخمسينيات والستينيات.

وقد استطاعت هذه الفئات أن تصل إلى دفة الحكم في العديد من البلدان العربية كمصر، سوريا والعراق. وقد عرف الخطاب القومي تطورا وانتعاشا في هذه المرحلة بسبب النهوض القوي لحركات التحرر العالمية والدعم الكبير الذي كانت تتلقاه من بلدان المنظومة الاشتراكية. لقد شكل الخطاب القومي عنوان هذه المرحلة خاصة في مصر الناصرية التي تحولت إلى معقل للمواجهة مع الصهيونية والإمبريالية العالمية، وقد حمل الخطاب القومي على عاتقه مهمة تحرير الأراضي العربية من الاستعمار وتحقيق الوحدة واسترجاع فلسطين وتجاوز وضعية التخلف والعجز التي يعاني منها الإنسان العربي. ويمثل الرؤية القومية في النص كل من عباس، طلعت بك، نواف... وتنتمي أغلب هذه الفئات إلى جهاز السلطة.

وإذا كان للغة السياسية حضورا طاغيا في النص فإن اللغة القومية قد استأثرت بالجانب الأهم من هذا الحضور. ويكمن هذا الحضور في موضوع حرب67 الذي يتحدث عنه النص. ومن المعروف تاريخيا أن الأنظمة العربية التي كانت تخوض هذه المعركة هي أنظمة تقدمية كانت تتبنى

القومية كإيديولوجية وكهدف قصد تحرير الأرض وتحقيق التنمية والتقدم. وقد استطاع النص: أن يشخص هذه اللغة السياسية بما تمثله من وثوقية وتبشيرية وتبريرية. يقوم هذا الخطاب على الخطابة البلاغية والوعود التبشيرية والتفاؤل الكاذب. ويمكن استشفاف أهم خصائص وعناصر هذا الخطاب من خلال بعض الحوارات المهمة التي دارت بين عباس وبعض الفلاحين: "يخبرهم أنه لم يأت ليستل منهم هتافا بل ليشحذ هممهم ووعيهم. إذا كان لابد من هتاف فينبغي أن يصدر عنه هو. هو الذي يجب أن يهتف: "يعيش الفلاحون" "يعيش العمال" فهؤلاء هم ملح الأرض ذو الطعم القوي.هؤلاء لحمة الثورة وسداها، مدماكها القوي. من وجودهم تستمد الثورة وجودها ومن تحقيق أمانيهم تستمد الثورة استمرارها" (الرواية، ص. 115).

إن هذه اللغة الثورية التي تبدو ملتحمة بقضايا الفلاحين والعمال سرعان ما ستكشف عن ازدواجيتها وتناقضها واضطرابها خاصة عندما بدأ الفلاحون يتوجهون بطلباتهم العملية للمحافظ عباس الذي فضل المراوغة والتسويف بدل تقديم أجوبة عملية تترجم خطاباته وشعاراته على أرض الواقع. وتبرز بعض هذه التناقضات التي تتخلل لغة عباس من خلال كلام أحد الفلاحين " وعدتنا الحكومة قبل شهور بتزفيت الطريق من تاهورة لساحة البزار. ستة كيلومترات، ما غير، بدون تزفيت، لا دراجة تقطعها ولا مترور. ونحن شغلنا عالدراجة والمترور. بودنا أن ننقل الخضار على بكير، وشوفير الباص لا ينقلها.نرجو من سيادة المحافظ أن يعطي باله لهذه المسألة الإضطرارية (ص. 118).

وحينما شعر عباس بالحرج أمام هذه الطلبات العادية والمشروعة اضطر إلى المراوغة والكذب وادعاء أن آلة التزفيت تم استعارها من طرف الجيش لأن البلاد في حالة حرب (انظر هذا الحوار الطويل ص. 118). لقد تحولت لغة عباس من خلال هذا الحوار من لغة شعاراتية تبشيرية رنانة إلى لغة تبريرية تسويفية لأنه وجد نفسه أمام مطالب عادلة وطبيعية خاصة وأن تزفيت الطريق وهو أقل ما يمكن أن تقدمه سلطة تدعي أنها تكتسب شرعيتها من العمال والفلاحين. لقد تحول ادعاء أن البلاد تستعد "لحرب" إلى فزاعة ترفعها السلطة في وجه جميع المطالب الشعبية لتبرير تقصيرها وعجزها عن تغطية كافة الخدمات التي تحتاجها البلاد. كما أصبح العدو الخارجي مبررا لقمع أي صوت داخلي مخالف وإسكاته تحت مبرر ضرورة توحيد وترصيص الصفوف لمواجهة العدو الخارجي، وقد ألغيت الحرية بسبب هذا الزعم الزائف وتفشت الأحادية والاستبداد. لكن المفارقة التاريخية التي طبعت الأنظمة الحاملة للمشروع القومي والتي جعلت من الحرب كل أهدافها وبدلت

كل الجهود من أجل ذلك هي أنها انهزمت هزيمة ساحقة وشاملة بدون أن تبدي أية مقاومة تذكر. وقد كشفت هذه الهزيمة عن البناء الهش لهذه الأنظمة كما كشفت عن زيف الخطاب الذي كانت تحمله. وقد تلقى الشارع العربي هذه الهزيمة بنوع من الانصعاق والذهول خاصة وأن الإعلام العربي كان يقدم حقائق كاذبة عن حجم الخسائر التي كبدتها القوات العربية لقوات العدو' في الذهول الأبكم الضريحي الشامل المفجوع، يدور سؤال كرقاص الساعة في أذهان الناس: كيف حدث أن انهزم العرب؟'(الرواية، ص. 317).

لقد كان من المفروض أن تشكل هذه الهزيمة مرحلة تحول عميقة في تاريخ الفكر القومي لكن هذا الأخير ظل يعيش على الأوهام والحقائق الزائفة والتبريرات الكاذبة. فبعد الهزيمة مباشرة ظهر تبرير جديد في قاموس هذا الفكر وهو أن إسرائيل مادامت لم تستطع إزاحة الأنظمة فهذا دليل على عجز إسرائيل وضعفها أمام القوة العربية إن الرؤية القومية كما شخصها النص هي رؤية غير تاريخية لأنها تقفز على قوانين التاريخ الموضوعية وتستبدلها بقوانين وهمية متخيلة، كما أنها غير عقلانية وغير ديمقراطية لأنها تنفي من قاموسها قيم الاختلاف والتعدد والحوارية وكل ما من شأنه أن يسائل البديهيات واليقينيات. وقد عرفت هذه الرؤية نوعا من الانحسار بعد الهزيمة لأن فئات عريضة من الناس لم تعد تتعاطى مع هذا الفكر وتسانده.

الرؤية الثورية

تصدر هذه الرؤية عن جيل جديد بدأ يقتنع أن الطريق للتحرر يكمن في الخروج عن وصاية الأنظمة الحاكمة والتخلص من كل أشكال الفكر الغيبي والخرافي والتوجه إلى الكفاح المسلح باعتباره الطريق الوحيد الذي يمكن عبره استعادة الأرض المغتصبة والكرامة المهدورة. ويمثل هذه الرؤية، في النص، كل من إمام، الملك، أسمى، علي، سليمة ... بالإضافة إلى الفدائيين الذين تطوعوا لتحرير الأرض .

لقد سادت بوادر هذه الرؤية قبل الهزيمة، فإذا أمعنا النظر في لغة أسمى أو عباس أو الملك فسوف نجد أن، نبرتها مغايرة ومختلفة عن اللغة الرسمية السائدة. فإذا كانت هذه اللغة الأخيرة تعمل على تأجيل جميع المشاكل الداخلية وتغييبها وعدم السماح بمناقشتها فإن الرؤية الثورية، على العكس من ذلك، لا تتورع في اختراق المحرمات والوقوف عند التناقضات الداخلية قبل الخارجية.

فمن خلال الحوار الطويل بين الملك باعتباره صحافيا ورئيس تحريره الذي يرفض أي مقال يتحدث عن المشاكل الداخلية ولا يقبل إلا المقالات التي تتحدث عن المعركة الأساسية "وهي ضد الإمبريالية والصهيونية" نجد في المقابل الملك مستاء من هذا السلوك وحانقا عليه، لذا فإنه يتوجه إلى رئيس التحرير قائلا: "خطر إسرائيل الحقيقي أنك معطوب من الداخل. أنا يهمني الداخل. إلى متى ستبقى إسرائيل مبررا لهذا الشلل الذي أصبتمونا به؟ الكتابة ممنوعة في الفقر والجنس، والدين، والأخلاق، والرشاوي، والنهب، وكل شيء. وأنتم قاعدون تنفخون بالونات ضد الإمبريالية. ماذا قدمتم للفقراء؟ هذه الاشتراكية العرجاء؟" (الرواية، ص. 131-132).

إن الرؤية الثورية هي رؤية تتجاوز الخطوط الحمراء التي تضعها السلطة، كما أنها لا تستكين للجاهز والناجز والسائد بل إنها رؤية تجديدية تسعى إلى كشف المسكوت عنه وتعريته وفضحه أمام الملأ بغية التحرر منه وتجاوزه. لقد تعرضت المحرمات الأساسية في هذا الحوار إلى الخدش والمساءلة، وهذه المحرمات هي: الجنس والدين والسياسة فإذا كانت الطبقة الحاكمة تحرم طرق هذه المواضيع وتعتبرها تابوات لا ينبغي الوقوف عندها، فإن الملك على العكس من ذلك يعتبر أنه لا يمكن تجاوز وضعية العجز والتأخر التي يمر منها الإنسان العربي دون التحرر من هذه التابوات وإزالة طابع القداسة عنها، أما الطبقة الحاكمة فقد ظلت تنعت كل من يطرق هذه المواضيع بالزندقة والخيانة ولا تتورع في معاقبته وردعه، لهذا نجد رئيس التحرير يجيب الملك قائلا: "تعرف؟ لو أن مسؤولا يسمعك، يضعك في السجن" (الرواية، ص. 132).

إذا كانت الرؤية القومية رؤية أحادية آمرة ووثوقية فإن الرؤية الثورية رؤية متسائلة نسبية تتمتع بطابع الحوار العميق. ونظرا لكون الحوارية نقيضا للأحادية وإلغاء لها، فقد ظلت هذه الرؤية تستقطب الفئات المهمشة والمقصية من مواقع القرار السياسي، كما أنها ظلت أيضا تستقطب الفئات والعناصر الشابة التي فتحت أعينها على شعارات الثورة القومية ووعودها بالتحرر والنصر ثم تبخرت هذه الشعارات والأحلام، وانطفأ وهجها صبيحة 5 حزيران.

لقد دفعت الهزيمة الجميع إلى مراجعة يقينياته وبديهياته كما أنها وضعت جميع الشعارات الكبرى موضع تساؤل، ومن ليل الهزيمة خرج جيل جديد يحمل أفكارا ورؤى مغايرة، جيل لم يعد مقتنعا بالشعارات والوعود بل إنه يسعى إلى تحقيق النصر بيديه. ويعمل على تغيير الأوضاع وتجديد الحياة. وإذا كانت الأنظمة المهزومة قد رفعت شعار إزالة "آثار العدوان" كشعار لطمأنة شعوبها وضمان استمرارية مشروعيتها القومية فإن الشرائح العريضة من الشباب رفضت كل هذه

التطمينات الكاذبة والواهية وتوجهت إلى معاقل الفدائيين للتدرب على المقاومة والعمل الفدائي.لقد اقتنعت هذه الفئات أن ما أخذ بالقوة لا يمكن استرجاعه إلا بالقوة، من هنا بدأت فكرة العمل الفدائي تستقطب العديدين من داخل الوطن العربي ومن خارجه، تقول أم خلف في حوار لها مع إحدى جاراتها: 'البارحة حكى لي محمود عن الفدائيين' 'أي!' قال يمكن يطلع منهم شغل له وزن 'كيف يعني؟' 'قال عندهم طريقة في الحرب غير شكل. لا يعرفها الصهاينة. لا يقدرون عليها'. (الرواية، ص. 354).

لقد أصبح الحديث عن العمليات الفدائية موضوع جميع الشرائح والفئات الاجتماعية خاصة وأن هذه العمليات كانت تكبد الطرف الآخر خسائر فادحة الشيء الذي يقدم نوعا من العزاء والتعويض للإنسان العربي الذي عاش هزائم حضارية متتالية: 48-56-67. وقد شكلت هذه العمليات الفدائية كوة أمل حقيقية للشعوب العربية المهزومة والمغلوبة على أمرها. كما فجرت مشاعر الأمل والتفاؤل في المستقبل إلى درجة أن أم تحسين بدأت تحرض الشباب على ضرورة الانخراط في العمل الفدائي وتشجعهم عليه 'قوموا تدربوا على العمل الفدائي: أحسن لكم. شباب، ما شاء الله حولكم. أرضكم محتلة وأنتم تذوبون هنا مثل الشمع'. (الرواية، ص. 361).

كما حولت هذه العمليات الفدائية الشعب الفلسطيني من مجموعة لاجئين إلى مجموعة من المقاتلين مسنودة ومدعمة من طرف فئات عريضة من الشباب العربي الذي أنهكته الوعود والتطمينات الرسمية، فتحول هؤلاء إلى مصدر قلق إسرائيل وحركة تقض مضجعها.

وإذا كانت هذه العمليات قد حققت تعاطفا عالميا واسعا فإنها في المقابل بدأت تستثير قلق وغضب الأنظمة الرسمية لأنها كانت تكشف تواطؤها وصمتها المريب. وقد دفع العمل الفدائي بأصحابه إلى مراجعة أفكارهم وقناعاتهم وسلوكاتهم التقليدية التي ورثوها عن العلاقات السائدة لذا نجد أحد الفدائيين يقول بأن العمل الفدائي ليس حربا من أجل الحكومات ولا تجارة بالفداء. إن العمل الفدائي، في نظره، حرب تحرير حقيقية تبدأ من الداخل، في ذات الإنسان وفي بنى المجتمع. فأن تطمر لغما في الأرض المحتلة أو تحمل بارودة محشوة ليس وحده العمل الفدائي، البداية يجب أن تكون هنا في الداخل ولا يمكن التحرر من القيد الخارجي إذا لم يتم التحرر من القيود الداخلية. تختلف هذه اللغة، كما تبدو، اختلافا جذريا عن اللغة الصادرة عن الخطاب القومي، فإذا أمعنا النظر في خصوصيات هذه اللغة فسوف نجدها تتميز عن جميع اللغات السياسية الكامنة في النص.

وأهم هذه المميزات تكمن في كونها لغة تحررية تقدمية عملية لا تعيش على الشعارات والوعود كما أنها لغة نسبية ديمقراطية لا يقين لها إلا يقين التساؤل والريبة وتفعيل قيم الاختلاف والحوار.

تنوع اللغات واختلافها

يمكن التمييز في النص بين عدة لغات أهمها:

- لغة ربات البيوت.
- لغة سياسية.
- لغة مهنية.
- لغة الساحة العمومية.

تنحصر أحاديث النساء خاصة منهن القابعات في البيوت في أحاديث تدور في الغالب، حول الطبخ وتسريحة الشعر وقراءة الغيب، تقول عائدة "لماذا لا تقصين شعرك؟ دارج قص الشعر. ومريح من مائة باب."تقول أمية "لا يسمح لي. يقول أحلى هكذا. أنا لا أحبه. نواف لا يقبل" الرجال كلهم يحبون الشعر الطويل ولا يقبلون إذا قصته نسائهم. سبحان الله منكم أنتم الرجال. تفرضون مزاجكم علينا كأنه لا يحق لنا أن نرى أنفسنا مثلما نريد" (الرواية، ص. 6) تدل هذه اللغة على الفراغ القاتل الذي تعاني منه المرأة وأيضا على مستوى الوعي المتدني الذي تتوفر عليه هذه الشريحة الاجتماعية بسبب التهميش وتعميم الأمية في أوساطهن. إن التهميش التاريخي الذي تعرضت له المرأة لا يمكن أن ينتج إلا عقلية خرافية قدرية تؤمن بقراءة الغيب ولا تتداول الحديث في أي موضوع باستثناء مواضيع الطبخ والزينة وغيرها من المواضيع اليومية المبتذلة. لقد أعطى النص أهمية كبرى لوضعية المرأة المتسمة بالدونية والهامشية في مجتمع رجولي تسود فيه علاقات السيطرة والخضوع، وتعتبر هذه التيمة من التيمات الأساسية التي تميز جل كتابات هاني الراهب. فصوت المرأة المقموع والمغيب يتم استحضاره دائما من طرف الكاتب. وتعتبر كل من غادة، عائدة، أمية، أم خلف، أم تحسين ... أصواتا باهتة وشاحبة وسط علاقات اجتماعية تتسم بالعنف والإخضاع. لكن مقابل هذه النماذج النسائية الراضخة والقانعة بقدرها ومصيرها توجد بعض الأصوات النسائية الرافضة لواقع الدونية والقهر وتعمل على خلق علاقات يسودها الاحترام المتبادل ويمثل هذا

الصوت كل من أسمى - سلمى ثم أمية في آخر النص التي ستثور ضد أسرتها وزوجها وتطالب بالطلاق لأنها تريد أن تمارس إرادتها وحريتها في الحياة.

اللغة السياسية

تحتل هذه اللغة موقعا مهما في رحاب النص، ولا غرابة في ذلك إذا كان الموضوع الأساسي الذي تدور حوله الرواية هو موضوع سياسي وهو هزيمة حزيران 67. ويمكن التمييز في هذه اللغة بين طرفين: طرف يريد أن يحصر جميع المشاكل العربية في إسرائيل والإمبريالية ويعلق كل المشاكل الداخلية بمشجب العدو الخارجي ويمثل هذا المنحى كل من: عباس، مدير المدرسة ورئيس التحرير. إن هذه اللغة السياسية التبريرية المغيبة للتناقضات الداخلية على حساب التناقضات الخارجية قد ظلت مهيمنة على النص. لكن في مقابل هذه اللغة الرسمية توجد لغة مختلفة ومغايرة لها، إنها لغة إمام، علي، الملك ... وتمتاز بكونها لغة ترفض تعليق جميع المشاكل الداخلية على العدو الخارجي بل أكثر من ذلك أن هناك من يرى بأنه لا يمكن تحقيق أي نصر على العدو الخارجي إذا لم يتم حل جميع التناقضات الداخلية. إلى جانب هذه اللغات المختلفة والمتناقضة، نجد بعض البيانات والأخبار السياسية المتعلقة إما بالصراع العربي الإسرائيلي، أو المتعلقة بحرب الفيتنام أو بالانقلاب السياسي الذي دبرته أمريكا باليونان، ويمكن القول بشكل عام أن رواية "ألف ليلة وليلتان" من الروايات العربية القليلة التي أعادت كتابة اللغة السياسية روائيا، إذ أنه على الرغم من وجود كم هائل من هذه اللغة السياسية إلا أنها لم تستطع أن تقلل من فنية أو جمالية النص لأن الكاتب استطاع أن يشخص تلك اللغات بطرق وأشكال فنية وذلك عبر تعويمها وسط لغات متعددة ومختلفة. وقد مارست هذه اللغة السياسية حوارا فاعلا وخصبا مع باقي لغات النص، كما ساهمت في تعديد وتنويع أساليبه.

اللغة المهنية

تصدر هذه اللغة عن مجموعة من العمال والموظفين في قطاعات اجتماعية مختلفة. ويمكن التمييز في هذه اللغات بين لغة العامل والفلاح والصحفي والطبيب وأيضا لغة رجال التعليم.

يمثل محمود لغة العمال وهو نموذج للعامل الذي يعمل في شروط غير إنسانية وغير صحية، فهو يعاني من الديون التي تراكمت على كاهله بسبب دخله الشهري الزهيد وتتميز لغته بنبرة

الرفض والاستياء من الأوضاع السائدة وهو لذلك يعمل إلى جانب رفيقه إمام في العمل النقابي قصد الدفاع عن حقوق العمال وصيانتها، كما أنه يتألم لوضع صديقه أبي فاروق الذي يعاني من نقص في الرصاص في جسده بسبب سوء التغذية، الشيء الذي يهدده بفقدان طاقته الجنسية. وعند اندلاع العمليات الفدائية، اضطر محمود إلى التخلي عن العمل والالتحاق بالمنظمات الفدائية متحولا بذلك من الرفض الصامت إلى الرفض الفاعل.

أما لغة الفلاحين فتمثلها جماعة من الفلاحين الذين يتعامل معهم عباس باعتباره محافظا في وزارة الفلاحة. وتتميز لغتهم بالشكوى من حرمانهم من العديد من المرافق والخدمات الاجتماعية "ينهض أحدهم عن كرسيه متحمسا. لا ينتظر انتباها ولا إنصاتا:" أبو لوي، أعزك الله. دوخنا مخطط الضيعة، هذا الذي يحكون عنه، ساعة، يقولون الشارع يمر من هنا يرتفع سعر الأرض، ساعة، يقولون من هناك يرتفع سعر الأرض هناك. وبصراحة، أبو لؤي، الله يديمك، الناس تحكي عن رشاوي، أصحاب الأرض الفلانية رفعوا سعر المتر خمس مرات، لشأن أرضهم صوب المدرسة الجديدة. وناس خربت بيوتهم بسبب الهدم. إن الحكومة هدمت البيوت، لا تؤاخذني وما عمرت غيرها. والضيعة ما عادت ضيعا، يا أبو لؤي، ولا عاد فيها شيء تتعرف عليه أي الله الوكيل، الله الوكيل، يمين الله، بعض الناس صار لها حسابات وشيكات في البنك" (الرواية، ص. 118-119).

إن أهم ميزة تميز هذه اللغة هي العفوية الصريحة والمستفزة، فهي خالية من أي نوع من أنواع المحاباة الكاذبة أو البروتوكولات المنافقة، إنها لغة تسمي الأشياء بمسمياتها. فالفلاح المهضومة حقوقه والذي يتعرض كل يوم لاستغلال الكبار لا يمكن أن تكون لغته إلا لغة مستاءة ومتذمرة. وقد ساعد البناء الدارجي لهذه اللغة وتقديمها في شكل خطاب مباشر على تحريرها من تدخل السارد وإعادة إنتاجها حية نابضة ومعبرة عن هموم شريحة الفلاحين ضحايا الاستغلال والمضاربات والتوزيع غير العادل للثروات.

ففي الوقت الذي كان فيه عباس يستعرض المنجزات الضخمة التي يتوهم أن الثورة أنجزتها للفلاحين نجد صوت هؤلاء يفند هذه الادعاءات ويحكي عن واقع معاكس وملموس خال من الشعارات والألفاظ الرنانة. فالفلاح يعلن بكل عفوية وبكل صراحة بأن "الناس تحكي عن رشاوي" فيما يخص مخطط الضيعة، وهذا يدل على أن الفلاح ليس، كائنا ساذجا كما يعتقد عباس وأمثاله، ويضيف أيضا بأن الحكومة هدمت البيوت بدون أن تعمر غيرها. فمن خلال هذا الحوار المهم الذي دار بين عباس وبين الفلاحين يتضح أنه في الوقت الذي كان فيه عباس يسعى إلى حصر

النقاش في القضايا العمومية مع محاولة تسييسه نجد الفلاحين من خلال استفساراتهم يركزون نقاشهم حول قضايا مطلبية ملموسة وواضحة لذلك فإن عباس أحس بالاستفزاز والحرج أمام هذه اللغة العارية والخالية من المجاملات الكاذبة. وتكشف لغة الفلاحين، أيضا عن حجم المعاناة التي تعانيها هذه الشريحة الاجتماعية التي تتعرض لاستغلال مضاعف الأول من طرف الإقطاعيين الكبار وملاك الأراضي والثاني من طرف الدولة التي تساند الكبار على حساب مصلحة الفلاحين الصغار. وقد عمل الكاتب على تشخيص هذه اللغة تشخيصا ساهم في إخصاب النص وتفعيل أصواته ومساراته السردية.

أما لغة الصحافة فإنها تبدو من خلال لغة الملك الذي يفرض عليه رئيس التحرير الكتابة حول مواضيع تبدو له ذات أهمية كالكتابة عن "التقيد بإشارات المرور"(الرواية، ص. 134) لكن على الرغم من الرقابة التي يمارسها رئيس التحرير على الصحافيين إلا أن الملك كان يمرر بين الحين والآخر مقالات تتحدث عن قضايا العالم الثالث والفوضى التي تعتمل في أحشائه بالإضافة إلى مآسي شعوبه وأحلامها. هذا العالم الذي يقول عنه الملك بأنه شبيه بعالم ألف ليلة وليلة، إذ تسود فيه الرشوة الجميلة والسرقة الحلال... إنه عالم محكوم بعبودية ذاتية ونزعة ربداء للفوضى. وفي مقابل هذا العالم الخانع الراضخ لقدره يوجد عالم آخر رافض يعمل من أجل التحرر والتقدم، إنه الفيتنام الذي يقاوم من أجل رفع الوصاية والتحكم بمصيره. أما اللغة الدائرة بين بعض الصحفيين وهي قليلة جدا فإنها تدل على معاناة هذه الشريحة الاجتماعية وخضوعها لرقابة خارجية ممثلة في رئيس التحرير ورقابة داخلية يمثلها الشرطي القابع في ثنايا كل واحد منهم، هذا الشرطي الذي هو نتاج تاريخ من القمع والكبت وتغييب الحرية. وإلى جانب الهموم الصحافية التي تشغل بال الملك فإنه مهموم أيضا بتأليف رواية يريد لشخصياتها أن تكون "لا هي مريضة ولا هي سوية، لا هي استثنائية ولا هي تافهة، لا نبيلة ولا وضيعة ، إنما مرتبطة بشرطها الاجتماعي. كل منها يأكل وينام ويتزوج ويموت. له مسرات صغيرة وأمجاد أصغر، وله عنعنات ومخازي صغيرة (...)" (الرواية، ص. 242).

إلى جانب لغة العمال والفلاحين والصحافيين توجد في النص لغة الطبيب التي يمثلها شيش بيش باعتباره طبيب أسنان. ونكشف من خلال هذه الشخصية قطاعات عريضة من المرضى الذي لا يجدون ثمن علاجهم. لكن ما يميز شيش بيش كطبيب هو حبه لمرضاه، بل أكثر من ذلك أنه يضطر أحيانا لمعالجة بعض المرضى مجانا أو عن طريق السلفة. وتعتبر قصته الطريفة مع الفلاح الذي

عالجه عن طريق السلفة دليلا على عدم اتسام شيش بيش بالجشع الذي يميز في الغالب هذا النوع من الفئات الاجتماعية. ويستشف، أيضا من خلال لغة شيش بيش وحياته المهنية عزوف العديد من الناس عن العلاج بشكل عصري ولجوئهم إلى أشكال العلاج التقليدية.

أما لغة رجال التعليم فتتمحور حول مواضيع تربوية ومهنية صرفة، ويعتبر مشكل الأجور من المشاكل الأساسية التي تعاني منها هذه الفئة. يقول الأول: الله يلعن هذا الأجر، سلفة أو بدون سلفة، هل تحس أنك قبضت فعلا أجر ساعات إضافية، بسام بك؟ الله بدونها أفضل. ويقول بسام بك: الأسس الموضوعية للرواتب عندنا موضوعة من ثلاثين سنة، من أيام الانتداب الفرنسي، فهمان أخي؟ نفقات المعيشة زادت، الأسعار ارتفعت. وهذا الجيل لم يقنع بالخبز الذي كنا نأكله من أربعين سنة، فهمان أخي؟ هذا هو السبب. (الرواية، ص. 155) يكشف هذا الحوار عن الوضعية المزرية التي توجد عليها وضعية أجور رجال التعليم، إنها وضعية لم تتغير منذ الانتداب الفرنسي كأن الاستقلال لم يعمل إلا على إعادة إنتاج نفس الأوضاع المزرية، وكنتيجة لهذه الأجور المتدنية فإن لغة هذه الشريحة الاجتماعية تتسم بالتذمر والاستياء. وإلى جانب الأجور فإن هذه الشريحة الاجتماعية تعاني من عدة مشاكل أخرى كغياب الخدمات الاجتماعية والسكنية بالإضافة إلى حرمانهم من الحرية النقابية التي تمكنهم من الدفاع عن حقوقهم والذود عن مطالبهم. فالنقابة الوحيدة المسموح بها لهم هي النقابة التابعة للسلطة ولإيديولوجيتها. وإلى جانب المشاكل المادية والنقابية هناك مشاكل أخرى كالمشكل التربوي إذ أن البرامج التعليمية المفروضة من طرف الوزارة تتسم، في نظر رجال التعليم، بالعقم وعدم الفعالية. وإلى جانب الاستياء والتذمر الذي يميز مواقف هذه الفئة الاجتماعية نجد المدير باعتباره العنصر الوحيد المطمئن والفخور بموقعه الاجتماعي. لقد بلغ مدير المدرسة منصبه هذا عبر طرق وأساليب ملتوية وهو يشجع علي على ضرورة سلك هذه الأساليب لكي يحصل على منصب نائب المدير، لكن علي يرفض تلك الأساليب ويفضل وضعه المزري على أي وضع مخالف إذا كان سيتحقق على حساب كرامته وكبريائه. يقول له المدير: أخي علي، يجب أن تقبل منصب معاون المدير، وبعد فترة ستأخذ مكاني لأنني سأتعين مديرا للتربية. وبعد ذلك تسلك الطريق. انتبه لنفسك يا رجل، أنت مستقبلك وزير. (الرواية، ص. 157).

لقد نجحت السياسة التعليمية السائدة في تفريخ قيم الوصولية والانتهازية على حساب قيم الجدية والإخلاص في العمل لأن الارتقاء الإدراي لم يعد خاضعا لمقاييس النزاهة والإخلاص في العمل بقدر ما أصبح خاضعا لمدى الموالاة للنظام القائم لكن علي يرفض هذا الطريق ويرفض

اقتراحات المدير ويفضل وضعيته المزرية على أية وضعية أخرى لاتمر عبر مقاييس تربوية صرفة. تكشف لغة رجال التعليم بشكل عام عن المشاكل التي تتخبط فيها هذه الشريحة الإجتماعية، وأيضا الفساد الإداري الذي يعتمل في قلب هذا القطاع، بالإضافة إلى سيادة قيم اليأس والإحباط والانتهازية وغياب الروح التربوية الجدية . وقد ساهمت هذه اللغة بدورها في تنويع السجلات اللغوية بالنص.

لغة الساحة العمومية

إلى جانب اللغات السياسية التي يزخر بها النص هناك لغات أخرى صادرة عن قاع المجتمع تعبر عن هموم ومشاكل الفئات الدنيا والمهمشة. وتعتبر الأسواق الشعبية والساحات العمومية هي الفضاءات التي تنشط فيها هذه اللغات. ونتعرف من خلال هذه الساحات العمومية على أصوات الباعة المتجولين، كما نتعرف أيضا على الغلاء الفاحش الذي يكوي كاهل المحرومين والفقراء. 'الباعة في الساحة مطمئنون الآن إلى أن الشرطة لن تأتي. لم يبق من خضارهم وحشائشهم إلا كل طويل العمر، وقد راحوا يبيعونه كيفما اتفق. وهكذا تنزل الأسعار بالتدريج ، جزرة البقدنس بعشرة قروش، ولكن أي بقدنس، تقول إحدى الشاريات لنفسها: أصفر، ذابل، مقرطم، لا يصلح للتبولة...'(الرواية، ص. 172) ينقل لنا السارد عملية البيع والشراء التي تتم في الأسواق الشعبية في مختلف مراحلها، فإذا كانت الساعات الأولى من عملية البيع تكون فيها الأسعار مرتفعة والناس تشتكي من الغلاء الفاحش فإن الساعات الأخيرة من عملية البيع تعرف انخفاظا نسبيا في الأسعار خاصة وأنه لا يبقى من الخضر إلا البقايا التي لا تصلح إلا كنفايات لكن الناس تقبل على هذه الأنواع من الخضر لأنها رخيصة ولا تكلفهم الكثير. تكشف لغة الأسواق الشعبية عن الفقر المدقع الذي تعاني منه فئات عريضة من المجتمع كما تكشف عن استياء الناس من الغلاء ومن مضايقات رجال الشرطة لعملية البيع والشراء. إن لغة الأسواق الشعبية هي لغة الشعب الكادح والمحروم الذي يقاوم من أجل سد الرمق والحصول على لقمة العيش. ومن خصوصيات، هذه اللغة، أيضا أنها لغة شعبية يتلفظها أناس مجهولو الهوية. إن السارد يلتفت بين الحين والآخر لهذه الشخصيات التي تضج بها الأسواق الشعبية إلتفاتة عابرة كما تلتفت كاميرا السينما لأي مشهد بشكل عابر وحيادي. وقد لعبت هذه المشاهد في النص دورا وظيفيا إذ عملت على رصد لغة الأسواق الشعبية

ونقلت لنا أصداء ارتفاع الأسعار وظروف العيش الصعبة التي تعاني منها قطاعات عريضة من المجتمع.

كما تكشف هذه الأصوات الشعبية المحرومة عن البناء الهش للبنية الاجتماعية والتناقضات الحادة التي تعتمل في قلب المجتمع. كما ساهمت هذه الأصوات في فضح أنظمتها السياسية وكشفت عن عجزها في حل تناقضاتها الداخلية وبالأحرى الخارجية. ويمكن اعتبار هذه الأصوات علامات ضعف قاتل تعاني منه هذه الأنظمة ويهدد استقرارها وأمنها. وقد نجحت رواية "ألف ليلة وليلتان" في الانفتاح على هذه الأصوات التي لا يهتم بها أحد ولا يعيرها أي اهتمام، إنها أصوات تعبر عن جزء من هموم وأحلام هذه الفئات العريضة التي يقول عنها النص "هؤلاء سكان السوق يصحون عندما ينام الناس، وينامون عندما نور الله يضيء على عباده، وهؤلاء أبناء الزمن المنسي" (الرواية، ص. 15).

الحوارات الخالصة

يقصد بالحوارات الخالصة حوار الشخصيات فيما بينها. وتكشف هذه الحوارات عن المنحدرات الاجتماعية والإيديولوجية لكل شخصية ، كما تكشف عن أبعادها الزمانية والمكانية. إن حوار الشخصيات ليس في الحقيقة سوى حوار الفئات والشرائح الاجتماعية المتفاعلة في المجتمع. وتساهم تقنيات الحوار بين الشخصيات في كشف التعدد اللغوي وذلك إذا كانت الشخصيات تتمتع باستقلال تام عن كاتبها، وفي هذه الحالة يمكن للغة الشخصيات أن تكسر نوايا الكاتب. إذن فحوار الشخصيات يعبر عن تصادم أنماط الوعي ووجهات النظر حول العالم والأشياء. وتساهم هذه الحوارات في خلق تركيب لغوي وأسلوبي يمزج بين العامية والفصحى ينتج عنه تنويع لغوي وصوتي يتجاوز اللغة المصمتة والأحادية. تحتوي رواية "ألف ليلة وليلتان" على العديد من الحوارات إلى درجة أن طريقة الحوار كانت طاغية في هذا النص على خلاف جميع نصوص هاني الراهب الذي لا يكثر من الحوارات بل إنه لا يتوانى في تفاديها كلما تبين له أنه بإمكانه التعبير بطرق أخرى. ونظرا لوفرة الحوارات الخالصة في هذا النص فسوف نكتفي ببعضها لنقف عند بعض وظائفها الجمالية والدلالية.

الحوار الأول الذي سنقف عنده هو حوار بين شيش بيش وأسمى وهو يدور حول موضوع الزواج: "فجأة يسألها: "ما تزالين غير راغبة في الزواج؟" تقهقه بقوة، وتسأل: "ما الذي تغير؟

يربكه السؤال. يراه غير وارد. ماذا بعد ممارسة الحب، وهي فتاة ليست رخيصة؟ تقول: نتزوج لأننا مارسنا الحب ؟ أهذا ضمان كاف لحياة سعيدة ؟ قلت لك أول مرة: عندما أرى العيش معك أفضل من العيش بدونك، أتزوجك."يتساءل متحيرا: "نحن مارسنا الحب، لماذا لا نتزوج؟" وتجيب هي: "مارسنا الحب، فلماذا نتزوج؟" فجأة أيضا يصيح:" اسمعي لأقول لك. هذا كله شيء خيالي. في بلادنا لا أحد يقبل بهذا المنطق. أنت لا تقدرين خطر تصرفاتك. هذا كلام مثاليين، وسيوصلك إلى المشنقة. الحياة أشرس من أن تتسامح مع لهو القلب الغرير." (انظر الرواية، ص. 237-238).

يدور هذا الحوار بين وجهتي نظر متباينتين حول مسألة الزواج والحب والجنس. الرأي الأول هو رأي تقليدي ذكوري في حين أن الرأي الثاني هو رأي متحرر من جميع الاكراهات الأخلاقية والاجتماعية السائدة ويرى هذا الرأي أن الزواج مشروط بجملة من الأشياء لا يمكن أن يتحقق بدونها. فأسمى مقتنعة أن ممارسة الحب ليس علامة نهائية عن قبولها لشيش بيش كزوج، في حين أن هذا الأخير يصدر عن تصور ذكوري تقليدي لمسألة الزواج، فهو بمجرد أنه رجل وأنه مارس الحب مع أسمى فهذا يعني أنها ستقبل الزواج به. إن أسمى لا ترفض الزواج رفضا نهائيا بل إنها تشترط شروطا لا يمكن أن يتحقق الزواج بدونها، وأول هذه الشروط هي ضرورة حصولها على عمل يمكنها من الاستقلال بشخصيتها عن الرجل، فالمرأة في نظرها، إذا كانت بدون عمل فإنها ستبقى دائما تحت رحمة وابتزازات الرجل الذي يمكن أن يستعبدها لهذا السبب. فالعمل يضمن للمرأة علاقة متكافئة وندية مع الرجل لذلك فهي تستبعد فكرة الزواج إلى حين حصولها على عمل. كما أنها تشترط شرطا آخر للزواج وهو توفر الحب بين الطرفين، وفيما يخص علاقتها بشيش بيش فإنها على الرغم من ممارسة الحب معه إلا أنها غير مقتنعة به كزوج. أما شيش بيش فإنه يرى أنه لا يوجد للمرأة أي مبرر لرفض الزواج من رجل تتوفر فيه جميع الشروط بالمعنى التقليدي للكلمة. لهذا، فإنه أحس بالاستفزاز والحرج أمام جرأة أسمى التي أعلنت له بكل جرأة أنها لا تريد الزواج به لأنها لا تحس بحب كبير حياله. فهو لم يكن يعتقد أن مثل هذا الموقف يمكن أن يصدر عن امرأة لذلك شعر كأنها تستفزه في رجولته. يعتبر هذا الحوار نموذجا للحوار القائم بين رؤية تقليدية ذكورية ورؤية مغايرة تحاول أن تتحرر من إسار السلطة الرجولية وتؤسس علاقة ندية بين الجنسين قوامها التكافؤ والاحترام والتقدير. أما الحوار الثاني الذي سنستشهد به فإنه يدور بين مجموعة من الفدائيين حول القمة العربية التي جاءت في أعقاب الهزيمة:يقول سلامة:"هات ياذياب، هات الراديو، لنسمع أخبار مؤتمر القمة."

يقول ذياب: "أنا أقترح لعبة كونكان أو طرنيب".

يقول محمود: "لا خلونا نسمع الأخبار".

يقول علي: "نسمع الأخبار ونلعب طرنيب. لماذا الشدة؟"

(...) يقول إمام: "ربما توجب علينا أن نحارب الأطقم السياسية السائدة عندنا أولا". (الرواية، ص. 269-270).

إن أهم ما يميز لغة الفدائيين هو الطابع الحواري العميق الذي تتميز به، فعلى خلاف بعض الحوارات التي جرت بين العديد من الشخصيات والتي تدور في الغالب بين صوت أحادي آمر وآخر متأفف من هذه الأحادية ورافض لها. فإن الحوارات الدائرة بين الفدائيين كانت خالية من النبرة الأحادية والمتسلطة. والسر في انفتاح الفدائيين عن مختلف الآراء وقبولهم لقيم الحوار والاختلاف يكمن بالأساس في منحدراتهم الاجتماعية الشعبية وفي ثقافتهم السياسية والإيديولوجية المغايرة لما هو قائم وسائد.

ينتمي أغلب الفدائيين إلى الفئات الشابة المقصية من طرف مؤسسات الدولة، كما أن علاقتهم بهذه المؤسسات لا تتسم بالانسجام والتوافق لذا فقد ظل أغلبهم يتبنى أراء وأفكار مغايرة للإيديولوجية الأحادية الشمولية التي تتبناها السلطة. ويدور الحوار الموجود بين أيدينا حول موضوع القمة العربية الذي يتحمس البعض لسماع أنباء هذه القمة في حين أن البعض يفضل لعب الكرنيب بدل الاستماع لأخبار هذه القمة لأنه لايمكن انتظار أية فائدة من الأنظمة العربية الحاكمة. ولا يقف الحوار عند هذا الحد بل يتعداه إلى حدود أقصى خاصة مع محمود الذي يرى أن درب الحرية لازال طويل وأنه إلى جانب إسرائيل لابد من مواجهة الأطقم السياسية العربية. وينم هذا الرأي عن إدراك حقيقي وجوهري لحالة العجز والعطالة التي تعيشها الأوطان العربية والتي تتحمل فيها الأنظمة مسؤوليات أخطر من مسؤولية إسرائيل والإمبريالية.

وإلى جانب الخطابات المباشرة فقد وظف الكاتب طريقة الخطاب غير المباشر لأنها تحرر السرد من استعادة الحوارات كما هي ووضعها بين معقوفتين فيأتي السرد، وفق هذه الصيغة منسابا ومتحررا وموجها من طرف لغة الكاتب وأسلوبه. وقد ساهمت هذه الطريقة بدورها في تنويع أساليب وصيغ الخطاب في هذا النص.

أما على مستوى السرد فقد عمل الكاتب على المزج بين الرؤية من خلف والرؤية من الخارج غير أن الأسلوب الثاني كان هو الأكثر حضورا في النص أما الأسلوب الأول فقد اقترن

بلوحات سردية متفرقة وخاصة في الفصل الثالث. وتتميز هذه الطريقة بثلاث خاصيات:اطلاع الراوي المطلق على خفايا الشخصيات؛ رغباتها، أفكارها ومشاعرها. فهو يعرف مثلا كل شيء عن عباس منذ كان فلاحا فقيرا إلى أن أصبح مسؤولا سياسيا كبيرا يملك السلطة والمال والجاه. كما أن السارد، أيضا يعرف كل شيء عن الطبيب شيش بيش المولوع بلعبة النرد والحب لمرضاه والمتميز بأفكاره سواء في السياسة أو الحب، يقول السارد عنه مثلا: "غير أن لشيش بيش رأيا مخالفا، الحب حالة تتجاوز مشاعر عباس ويزيد ابن معاوية. كان هذا منذ ست سنوات أما الآن، فهو أمر مضى، الحب الآن قرارة باردة تنطفئ عليها عيدان الكبريت المشتعلة" (الرواية، ص. 187-188). يكشف هذا الملفوظ على أن للسارد إطلاعا كليا على خفايا شيش بيش وكل مواقفه السابقة واللاحقة في مسألة الحب. غير أن السارد الذي يبدو له اطلاع كلي على خبايا مختلف الشخصيات، إلا أنه يبدو أحيانا محايدا ومتواريا خلف الشخصيات تاركا إياها تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها. فقد زاوج السارد بين صيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المعروض. وقد استوعبت هذان الصيغتان خطابات كثيرة نذكر منها: خطاب الشخصيات، البيانات السياسية، الأخبار الصحفية، البلاغات العسكرية، محكيات "ألف ليلة وليلة" ... لقد حققت رواية "ألف ليلة وليلتان" تطورا ملحوظا في استعمال تقنية المنظور بحيث أبعدت الراوي من موقع الهيمنة المطلقة على عالم الشخوص الروائية الذي تميزت به الرواية التقليدية فأصبح الراوي يحتل موقع الحياد وإشراك الشخوص في عملية السرد إلى درجة أن بعض لغات الشخصيات كانت تتجاوز نوايا الكاتب وتنفلت من رقابته.

وإلى جانب هذه الصيغ السردية التي اعتمدها الكاتب فهناك صيغة أخرى كانت توظف بين الحين والآخر وهي ما يمكن الاصطلاح عليها بتقنية "اللقطة" المعروفة في مجال السينما، إلا أن اللقطة لا ترد كاملة وإنما يلجأ الكاتب إلى تقطيعها إلى مشاهد متعددة، ويحرص في كل مرة على تغيير طريقة إيراد اللقطة. فعين السارد كانت تتحول أحيانا إلى كاميرا متجولة بين المدرسة ومقر الجريدة والأسواق الشعبية وعيادة شيش بيش حارصة على نقل ما يدور وسط هذه الفضاءات بشكل براني ومحايد.

وقد ساعد هذا التنوع في طرائق السرد في تعديد لغات وأساليب النص كما حررته من طرائق السرد التقليدية المتسمة بالخطية والسببية والتتابع .

لقد استطاعت رواية "ألف ليلة وليلتان" أن تتفاعل إيجابيا مع النص التراثي العظيم "ألف ليلة وليلة". وقد مكنها هذا التفاعل من الإنفتاح على محكيات ولغات تراثية، الشيء الذي جعل لغاتها

متعددة ومتنوعة. وإلى جانب اللغات التراثية التي تخللت النص هناك لغات سياسية وبيانات عسكرية وأخبار صحفية ساهمت بدورها في تخصيب أساليب النص وتفعيل خطاباته. لقد تحول النص عبر هذا الزخم من اللغات إلى فضاء لتصارع الرؤى والأفكار ووجهات النظر، كما أن الحياد النسبي للسارد ساهم، بدوره، في تشخيص مختلف هذه اللغات وتقديمها بشكل موضوعي خال من الإفتعال والإنحياز لصوت علىحساب الآخر. وإلى جانب هذا التعدد في اللغات والمحكيات ووجهات النظر التي ميزت النص فإنه لايخلو، أيضا، من أساليب السخرية التي كانت تخفف من جدية بعض الحوارات وتنسيبها. لقد كانت السخرية تنتقل من الهزلي المضحك إلى السوداوي المقلق حسب الأحداث والسياقات.

وقد اعتمد الكاتب في إنجاز هذه الصيغة على تقنية الأسئلة التي تجمع بين خطابين أحدهما مباشر والآخرمضمر يتم استشفافه من السياق كما يبدو من خلال مساءلة شيش بيش لزبونه الذي ربط ضرسه المعطوب بخيط متين وبتره ولم يتجه للمستشفى إلا عندما استفحل الله، وقد ساله شيش بيش لماذا لم يأت البارحة ساعة اقتلع ضرسه بهذه الطريقة الثورية؟ (الرواية، ص. 125). فمن خلال هذا التساؤل نلتقط الانتقادات الساخرة المضمنة في ثنايا الكلام. وقد كان السارد يلجأ أحيانا إلى طرائق التهجين لتوليد السخرية بالإضافة إلى الأسلبة التي كانت اسلوبا قوي الحضور في هذا النص. ختاما، تعتبر رواية ألف ليلة وليلتان من أنضج نصوص هاني الراهب، كما أنها من النصوص العربية القليلة التي تفاعلت مع حدث الهزيمة وعبرت عنه بأشكال وطرائق حداثية جديدة ومختلفة بالإضافة إلى أنها كانت تهجس ببعض التيمات التي سيطورها الكاتب في روايته اللاحقة الوباء كمحنة الفرد مع الدولة التي تحولت إلى إله جديد يتحكم في مصائر الناس وأقدارهم ينهض إمام ويقترب من النافذة. يزيح الستارة النفيسة وينظر إلى الأشجار الباسقة الهادئة. كل شيء هنا يوحي بالجلال والمهابة. حتى الأشجار تبدو رصينة مترفعة، رغم الريح السارحة. أترى سيأتي يوم يزول فيه آخر أنماط الآلهة الذي نسميه الدولة؟ (الرواية، ص. 170-171).

الفصــل الثانــي

تعدد المحكيات وطرق اشتغالها في رواية "الوباء"

تعتبر رواية "الوباء" لهاني الراهب واحدة من أهم الروايات السورية والعربية بشكل عام. فقد استطاع من خلالها، الكاتب أن يرصد أهم التحولات التي عاشها المجتمع السوري خلال قرنين من الزمن مازجا في ذلك بين عدد هائل من الشخصيات والأحداث والمسارات السردية دون أن يفقد خيط السرد بذلك تماسكه واتساقه.

تحتوي رواية "الوباء" على خمسة أقسام، وكل قسم يحمل عنوانا فرعيا داخليا خاصا به. وتتقاطع هذه الأقسام فيما بينها على مستوى الشخصيات والفضاءات والمحكيات وتختلف على مستوى اهتمام كل قسم بأحداث وأزمنة معينة دون غيرها. وسنعتمد في تحليلنا لهذا النص نفس التقسيم الذي قسم به الكاتب روايته بالإضافة إلى الوقوف عند معاني ودلالات العتبات النصية، لهذا ستمر العملية التحليلية من المراحل التالية:

- عتبات النص
- الشمس تغرب
- الخبز والحرية
- الميراث
- سفر برلك

عتبات النص

تعتبر العتبات النصية مظهرا من مظاهر العبر نصية وتتكون من العنوان الأصلي والعناوين الفرعية بالإضافة إلى المقدمة إذا كانت هناك مقدمة والاستشهادات التي يمكن أن يفتتح بها الكاتب عمله... وغيرها من النصوص الموازية للنص المركزي والتي تمنح القارئ جملة من الأخبار الهامة والمتنوعة كما أنها تقدم له بعض المفاتيح التي تساعده في قراءته للنص. ومن بين الوظائف التي

تضطلع بها هذه العتبات هناك الوظيفة التداولية (خلق نوع من التواصل مع القارئ. وسنكتفي في تحليل هذه العتبات بتحليل العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية.

العنوان الرئيسي

من بين الالتزامات الأساسية التي لا يمكن لأي كاتب أن يحيد عنها هي: العنونة بمعنى أنه لابد لأي كاتب أن يضع عنوانا معينا لكتابه وإلا فإن مسألة التداول مع القارئ ستغدو صعبة، فالعنوان هو العتبة الأساسية التي تشيد تلك العلاقة المفترضة بين الكاتب وقارئه، يتردد الكاتب كثيرا في اختيار اسم من الأسماء الكثيرة والمميزة التي تحضر بذهنه وفي الأخير يضطر إلى انتقاء ما هو ملائم ودال، ويصوغه بدقة وإحكام لأنه هو أول ما سيقرع السمع ويستقطب النظر والاهتمام. ويلعب العنوان أحيانا دورا حاسما في تسويق الكتاب فهو إما يجعل الجمهور يتحمس للكتاب أو ينفر منه. وفي روايات هاني الراهب هاته نجد بعض النصوص التي اختار لها عناوين جميلة ومثيرة كشرخ في تاريخ طويل"- "المهزومون" - "التلال" - "الوباء" ... كما أننا نجد أيضا، عدم توفقه في اختيار بعض العناوين كما هو الشأن في رواية "بلد واحد هو العالم" فهذا العنوان يحدد بشكل تقريري "الأطروحة" التي سيدافع عنها هذا النص والكامنة في عدم الاعتراف بالحدود والأجناس لأنه لا فرق لهذا على ذاك، كما أنه لا فرق بين وطن وآخر. فهذه الدلالة الناجزة والنهائية للعنوان من شأنها أن تنفر القارئ خاصة إذا كان هذا الأخير لا يحبذ الروايات الأحادية النظرة والحاملة لرسالة مباشرة وتقريرية. أما رواية "الوباء" فهي على خلاف هذا النوع من الروايات إذ أنها تحمل عنوانا جميلا يحرض على ولوج مغامرة القراءة واكتشاف عوامل السرد. يتميز هذا العنوان بطبيعة إخبارية إذ أنه يقدم خبرا عن التيمة التي سيتناولها النص وهي تيمة الوباء. وهنا قد يتساءل القارئ عن أي وباء سيتحدث النص؟ وهذا ما قد يدفعه إلى اكتشاف هذا النص والإطلاع على محتوياته. فالطبيعة التكثيفية التي يتصف بها هذا العنوان ساهمت في نجاح تداوله واهتمام القراء به.

ظهرت كلمة "وباء" في القسم الأول مرتبطة بمرض التيفوس الذي تسبب فيه الجوع والفقر فبدا كأن التيمة المركزية التي سيتحدث عنها النص هي تيمة الفقر والجوع والأمراض التي سادت بالعديد من القرى العربية في مرحلة من مراحل تطورها. غير أن الأقسام الأخرى من الرواية ستنقض هذا التأويل وتتجاوزه وتظهر "الدولة" كوباء جديد وخطير لا يستطيع أي كان الانفلات من قوته وجبروته. إذ كان القسم الأول من الرواية قد تناول أحداثا يعود تاريخها إلى الثلاثينيات

والأربعينيات فإن الأقسام الثلاث الأخرى قد ركزت على الخمسينيات والستينيات وصولا إلى سنوات السبعين عاملة على وصف ظهور وتكون الدولة الحديثة مع ما واكب هذا التكوين من شطط واستبداد في السلطة إلى درجة أن الدولة "غذت هي الصوت الوحيد المهيمن والمسيطر على جميع الأصوات الأخرى التي صارت مهمشة وملغية أمام الصوت الهادر والكاسح لهذا الوباء الجديد الذي يسمى الدولة!

تؤكد النظريات الحديثة أن بناء الدولة والمؤسسات تعتبر مداخل أساسية لتحقيق التقدم والتطور والحداثة، غير أن الدولة الشمولية التوتاليتارية التي ظهرت تحت تأثير الفكر "القومي" أو "الأممي" تحولت إلى أدوات للقمع والكبح وسيادة الرأي الواحد والحزب الواحد والزعيم الروحي الملهم الواحد. لقد عملت العديد من النصوص الروائية العالمية على تشخيص معاناة الإنسان أمام هذه الآلة الجهنمية الجديدة، غير أنه على المستوى العربي لا نجد نصوصا كثيرة تعاملت مع هذه الظاهرة إلا استثناءات قليلة كرواية "المركب" لغالب طعمة فرمان ورواية "الوباء" لهاني الراهب التي توفق من خلالها في رصد المفارقات والتناقضات التي تعتمل في قلب الدولة الحديثة، كما عمل أيضا على وصف الضياع المطلق والعجز القاتل الذي يعانيه الفرد أمام هذه الآلة التي أصبحت تتحكم في الجميع كأنها قدر جديد من أقدار الطبيعة التي عانى منها الإنسان في العصور الأولى وكان مصير الإنسان هو أن يظل يعاني من الأوبئة التي تلاحقه وتطارده: وباء التيفوس والجوع والأمراض المتعددة ثم وباء الدولة في العصر الحديث.

لقد شخص هاني الراهب بعمق رحلة الإنسان العربي من وباء لآخر، من وباء الجهل والتخلف والأمراض إلى وباء الاستبداد والقمع وإلغاء حرية الفرد وتأجيلها كأن هذا الإنسان يواجه قدرا سيزيفيا في زمن دائري ومغلق لا يترك أية فسحة للأصوات المغايرة والمختلفة والرافضة.

العناوين الفرعية الداخلية

يتكون العنوان الفرعي الداخلي الأول (الشمس تغرب) من خبر لمبتدأ محذوف وفعل مضارع، فالكاتب لم يقل غربت الشمس بل إنه بنى الفعل للمضارع لأن الشمس لم تغرب بعد بل هي في طريقها إلى الغروب. عند قراءة هذا العنوان الفرعي الداخلي فإن أول تساؤل سيتبادر لذهن المتلقي هو شمس من هاته التي هي في طريقها إلى الغروب والأفول؟ وبمجرد الانتهاء من قراءة هذا القسم من الرواية حتى يتبدد هذا الالتباس ويظهر معنى العنوان وبلاغته فالشمس الآيلة للغروب

هي شمس جيل الثلاثينات والأربعينات، فهذا الجيل الذي عاش ذل الاستعمار وناضل وقاوم من أجل الاستقلال قد بدأت نهايته تقترب ليفسح المجال لجيل جديد وأحلام جديدة ومثبطات جديدة.

وتكمن قيمة الشمس في كونها تحضر وتغيب تشرق وتغرب وطول المكوث في مكان معلوم يخلق الألفة ولكنه يورث الملل. فلهذا يبلى الشيء إذا طال وقوع البصر عليه وتمجه النفوس ولا يصبو إليه أحد. فإذا أراد المرء أن يتجدد فما عليه إلا أن يغرب وأن يبدل مقامه كما تفعل الشمس. على أن غروب الشمس ليس ضياعها وانعدامها إذ أنها تشرق على قوم آخرين يسرون بمقدمها عليهم. إذا كانت "شمس" النص ستغرب عن جيل الشيخ السنديان وعن قرية الشير وذكرياتها الجميلة والحزينة وعن ذكرى الرجال الذين رحلوا خلال هذه المرحلة وتركوا بصماتهم على الذاكرة الجماعية لأهل القرية كبديع خضير، أيوب، صالح، مريم خضير... وغيرها من الشموع التي أنارت ليل الشير وانطفأت فجأة وبدون مقدمات، فإنها ستشرق على جيل جديد وأحلام جديدة. فهذا العنوان الفرعي صورة مختزلة ومكثفة لما سيأتي من أحداث ومسارات سردية، وقد اضطلع بنفس الدور الذي تضطلع به المحكيات الانشطارية التي تتنبأ بما ستؤول إليه الأحداث والوقائع. يختزل العنوان بشكل مكثف المآل الذي آلت إليه "الشير" والعديد من سكانها الذين كانوا يعيشون فيها الحياة. وتؤشر مقولة الغروب عن تيمة أساسية تخللت النص وهي تيمة الإنقراض: انقراض عدة معالم طبوغرافية، موت العديد من شخصيات النص، انقراض جملة من القيم، أفول مرحلة أساسية من حياة الشير ومن حياة سورية... لكن في الوقت الذي كان النص يركز عن مظهر الانقراض والأفول فإنه في الوقت ذاته كان يفسح المجال لإشراقة جيل جديد وقيم جديدة ومرحلة جديدة إنها مرحلة عبسي ورجب العز ومحمد علي وغيرهم من الشخصيات التي ستستفيد من التحولات ويصبح لها موطئ قدم على قمة الهرم الاجتماعي، إنها مرحلة الاستقلال وبناء الدولة الحديثة.

يحمل القسم الثاني من الرواية عنوان "الخبز والحرية"، وهو عنوان رنان يذكرنا بتلك الشعارات التي ترفعها الفئات الدنيا في وجه الحاكمين خاصة في المجتمعات التي تنتفي فيها الديمقراطية. ويحمل هذا العنوان دلالتين: الأولى اقتصادية (الخبز) تلمح لواقع الفقر والعوز والحاجة، والثانية سياسية (الحرية) تشير بدورها إلى واقع القمع والاستبداد في تسيير الشأن العام. إذا كان هذا القسم من الرواية يرصد قلق العديد من الشخصيات وحيرتهم وأحلامهم في واقع جديد يمور بالتحولات والتناقضات فإنه بالتالي يرصد معاناة البعض وصراعهم من أجل الخبز ومن

أجل الحق في التعبير. فإذا كان عبسي ورجب العز ومحمد علي وغيرهم قد استطاعوا تأمين وضعهم المادي والاجتماعي إذ أنهم أصبحوا من سادة المجتمع الجديد فإن الكثيرين لازالوا يعانون من التهميش والفقر والقمع كما هو الشأن بالنسبة لشداد، حيان، إسماعيل، زهرة، وغيرهم. فأغلب هذه الشخصيات المسحوقة تحت عجلة الدولة القاسية والصارمة كانت تردد بأنها لم تشبع لاخبزا ولا حرية' بمعنى أنها ضحية الفقر والقمع باستثناء خولة التي كانت تردد بأنها شبعت 'خبزا' لكنها لم تشبع 'حرية' بسبب القيود والاكراهات التي تفرضها القيم البالية والتقليدية التي لازالت سائدة في المجتمع. ويمكن اعتبار كلام خولة بمثابة تعبير عن واقع الطبقة المتوسطة برمتها التي استطاعت أن تحقق بعض المكاسب المادية في ظل الدولة الحديثة لكنها لم تستطع أن تعبر عن نفسها وتطلعاتها وأحلامها بشكل متحلل من القيود والاكراهات.

أما القسم الثالث فإنه يحمل عنوان 'الميراث' وكما يشير العنوان فإن هذا القسم خصصه الكاتب لقصة آل السنديان مع الأرض التي اكتشفوا فجأة أنها تحتوي على معادن نفيسة. وقد اتخذت لفظة الميراث في النص بعدا رمزيا إذ أنها لم تبق محصورة في دلالة الأرض الموروثة عن الأجداد فحسب، بل إنها تعدت تلك الدلالة المباشرة وأصبحت تعبر عن الموروث المادي والروحي كما تحولت مقولة الميراث في النص إلى مجال لاختلاف الرؤية والتصور بين مختلف أفراد آل السنديان.

ولقد عنون الكاتب القسم الأخير من الرواية بسفر برلك فبدا من خلال هذا العنوان، كأنه سيعود إلى الأحداث البدئية التي دشن بها روايته وهي أحداث سفر برلك الشهير الذي عرفته سوريا بسبب وباء التيفوس والجوع والموت الذي كان يحصد العشرات غير أن قراءة هذا القسم من النص سرعان ما تبدد هذا الاعتقاد وتكشف على أن السفر في هذا القسم ليس سفرا بسبب الجوع ووباء التيفوس بل هو سفر بسبب الخوف من الوباء الجديد: الدولة الحديثة.

تعتبر رواية 'الوباء' واحدة من الروايات العربية الضخمة والمهمة إذ أن هاني الراهب استطاع من خلالها، أن يرصد أهم تحولات المجتمع السوري منذ ق 19، وقد قسم الكاتب روايته إلى خمسة أقسام وأعطى لكل قسم عنوانا خاصا به، ومن أجل ضبط أهم عناصر هذا النص فقد اضطررنا إلى تحليل كل قسم على حدة مع الإشارة بين حين وآخر لطبيعة التعالقات القائمة بين مختلف هذه الأقسام.

الشمس تغرب

يهتم القسم الأول من الرواية بالحياة في قرية 'الشير' السورية. وتختزل هذه القرية أهم التناقضات التي يمكن لقرية عربية اختزالها في مرحلة من مراحل التجابه مع الاستعمار والجهل والخرافة والتخلف، ويقدم هذا القسم من الرواية عدة محكيات أهمها:

- محكي آل السنديان وهي من أكبر العائلات في الشير إذ أنها تتمتع بمكانة اجتماعية ودينية ورمزية تصل إلى درجة الأسطورة.
- محكي عائلة آل العنز: وهي عائلة قدمت إلى الشير من مكان مجهول وقد غدر رجالها الأشداء بآل السنديان وذبحوهم جميعا في ليلة سميت بليلة الدم ولم ينج من أيديهم سوى الشيخ الأكبر . بعد ليلة الدم أغار آل العنز على أملاك آل السنديان واستولوا عليها.
- محكي مريم خضير وهي من الشخصيات الأساسية التي هيمنت على السرد في هذا القسم من الرواية خاصة في جزئه الأخير. لقد خلخلت هذه الشخصية الحياة الساكنة والهادئة لأهالي الشير بفعل سلوكاتها وممارساتها المثيرة والمستفزة لأهل القرية، فبالرغم من كونها متزوجة من حسن الأغا أحد أبناء الأعيان إلا أنها كانت تبدل عشاقها كل يوم مدفوعة في ذلك بحب للحياة لا يضاهى. إلى جانب هذه المحكيات الأساسية هناك محكيات أخرى ثانوية كثيرة كمحكي إسماعيل السنديان، محكي بديع خضير، بدر جندار... وغيرها من المحكيات والمسارات السردية المتعددة والتي سوف نعود إليها.

يفتتح الكاتب روايته بوصف للمكان والذي هو أجمل ما في الذاكرة حسب تعبيره. ومن خلال هذا الوصف يتم التركيز على الأشياء التي رحلت أو هي في طريقها إلى الرحيل، وما الوقوف عند المقبرة إلا تأكيد لهذه التيمة وتكثيف لدلالتها. في قرية الشير لاشيء يدوم ويستمر على حاله بل إن كل شيء منذور للتحول والفناء ووحدها الصومعة ستبقى شامخة وعالية لتشهد على هذه التبدلات المتسارعة والمخيفة، ووحده الشيخ السنديان المتشح بالبياض يبقى متحصنا بالصومعة بعيدا عن موج هذا التيار الجارف 'الشير لم تعد الشير، فيما مضى كان لها مقام وشخصية، الآن هي مجموعة بيوت متناثرة هنا وهناك لا يربطها رابط ولا تشير إلى معنى (الرواية، ص. 14). هذا التحول وهذا 'الرحيل' الرمزي للعديد من العلامات والقيم التي كانت تميز المكان سوف تنسحب -

أيضا – على الشخصيات التي رحل معظمها إبان سفر برلك بسبب اجتياح الجوع لأغلب القرى السورية. ومع هذا الرحيل والتواري المفاجئ للعديد من القيم والعادات والشخصيات ستصير الشير مكانا بلا معنى وستغدو الحياة فيها خالية من الجاذبية والحرارة. فبعد أن كانت العلاقات بين الناس قوية وحميمية تطبعها الروح الجماعية والتعاون الإنساني فقد أصبحت السيادة فيها للأنانية والظلم خاصة بعد ظهور فئات جديدة اغتنت بسبب الحرب.

تدور أحداث القسم الأول من الرواية خلال حقبة زمنية تمتد من الحرب العالمية الأولى إلى حدود الخمسينيات، وهذا الاتساع الزمني دفع الكاتب إلى اللجوء إلى تقنية الحذف والتلخيص والتكثيف حتى لا ينفلت منه حبل السرد. كما أن هذا القسم يضم بين أحشائه شخصيات عديدة ومتنوعة سنشير إلى بعضها مركزين على ماتمتاز به هذه الشخصيات من ثقافة ورؤية للأشياء والعالم.

الشخصيات وأصواتها

لقد وظف الكاتب شخصيات عديدة وكثيرة تنتمي إلى أجيال وطبقات مختلفة ومن أهم هذه الشخصيات:

الشيخ السنديان: تمثل هذه الشخصية الجيل الأول وهو يمثل في النص البنية الدينية التقليدية السائدة في القرية والمهيمنة على التفكير والرؤية للأشياء بسبب الجهل والتخلف، وقد هيمنت هذه الشخصية في بداية الرواية على عالم السرد وغذت البؤرة التي تنتظم حولها باقي الشخصيات والأحداث إلا أن هذا الموقع الذي ظلت تحتله هذه الشخصية سيبدأ في التراجع والانحسار ليفسح المجال لشخصية أخرى مختلفة ومغايرة هي "مريم خضير". شخصية الشيخ السنديان هي مزيج من الواقع والأسطورة والخرافة بسبب سيادة الوعي الغيبي الشيء الذي منحها سلطة رمزية وروحية عند أهالي الشير. لقد عمل هذا الشيخ كل ما كان بإمكانه من أجل منع أي تغيير ممكن بل أكثر من ذلك أنه حاول التحكم في حياة أبنائه وتوجيهها الوجهة التي يبتغيها هو والخلفية الثقافية التي تثوي وراء هذا الصوت هي خلفية دينية تقليدية تركن للجمود وترفض الجديد والمغاير، وهي تعبر عن طبقة اجتماعية إقطاعية ذات ثقافة ماضوية آمرة."وفاجأه منظر اقشعر له بدنه، كانت خولة قد ربطت أعناق عيسى ومحمد علي ويونس بحبل أمسكت طرفه الأمامي وجعلت شداد يسوقهم من الخلف. كانوا يركضون في شبه دائرة، إلا بديع خضير الذي ركب غصنا وركض به في

الساحة وراح يستحثه على العدو بقضيب رفيع. دونما إرادة منه صرخ بصوت عظيم: 'خولة!' وكان صوتا مفزعا خرج من جميع أنحاء جسده وأصاب الصغار بضربة عقل. توقفوا.

'تعالي هنا! قال لها بهدوء، راقبها تترك الحبل، تنظر إلى الآخرين بحيرة آسفة تتقدم حتى تصل إليه، وتقف أمامه بانصياع.

- ربطت أخاك وابن عمك بحبل، تشوفين أنهم حمير ياترى؟
- نحن نلعب، هذا لعب.

دونما إرادة ارتفعت يده وهوت على وجهها، ومع الدوي برم رأسها نحو الكتف تطوحت وسقطت على الأرض، وانفجرت من فمه كلمات 'يافاجرة ياروح إبليس!' تربطين أخاك وابن عمك كالحمير وتجعلين شداد، الأصغر سنا يسوقهم. وأنت البنت تجرينهم!' (الرواية، ص. 21-22)
يختزل هذا الحكي شخصية الشيخ السنديان الرافضة لأي تحول أو تغيير ولو من باب اللعب، فحتى لعبة الأطفال الخالية من أي تهديد جدي لسلطته استفزته وقلبت لديه قانون الحياة والمألوف والسائد من القيم إلى درجة أنه لم يتمالك أعصابه ووجه صفعة إلى وجه الطفلة خولة لإعادة استتباب 'النظام' وترتيب الأشياء وفق مشيئته وإرادته. فهو لم يستسغ رؤية خولة (البنت) وهي تجر إخوتها (الأولاد/ الرجال). فهذه العملية قلبت لديه ناموس الحياة والمألوف وأعطته الإحساس بأن نظاما بكامله ينهار أمامه.

مريم خضير

تعتبر مريم خضير من الشخصيات الأساسية في النص وهي شخصية نقيضة لشخصية الشيخ السنديان، فإذا كان هذا الأخير يمثل القيم الدينية والأخلاقية في أقصى صرامتها وجديتها فإن مريم خضير تمثل الحياة المتحللة من أي التزام ديني أو أخلاقي فقد عاشت حياتها على الطول والعرض لا تستجيب لشيء بقدر ما تستجيب لنداءات روحها وجسدها. فعلى الرغم من كونها زوجة حسن الآغا ابن أحد كبار الأعيان بالقرية ورغم كون هذا الأخير كان يعمل كل ما في جهده من أجل إسعادها والتقرب إليها إلا أنها كانت دوما تبتعد عنه وتبحث عن عشاق جدد تستضيفهم في بيتها غير مبالية بعواقب ذلك ونتائجه. وقد استأثرت قصتها بحياة الشير بل أكثر من ذلك أن أهل

الشير اهتموا بحكاياتها أكثر من اهتمامهم بمعركة الاستقلال أو أصداء الحرب وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على مدى الضجة التي أحدثتها هذه الشخصية وسط قريتها.

تمثل مريم خضير على المستوى الدلالي صوت الرغبة في صراعها مع سلطة القيم والأخلاق التي عملت على محاصرة رغباتها ومقاومتها إلا أن مريم خضير ظلت غير مبالية بكل ذلك ساعية نحو نداءات الجسد التي لا تنضب إلى درجة أنها فكرت في التخلص من زوجها والاحتفاظ بعشيقها لولا أنه نجا عن طريق الصدفة وهلك العشيق بدر جندار الذي أكل السم الموضوع للزوج.

لقد جاء محكي مريم خضير في النص مباشرة بعد محكي الشيخ السنديان فإذا كان هذا الأخير قد استأثر بالسرد في بداية النص واحتل مكانة مركزية إلا أنه سرعان ما سيعرف نوعا من التراجع والانحسار لصالح محكي مريم خضير الذي ظل يتنامى ويتطور إلى أن أصبح مهيمنا على السرد برمته وغدا نواة أساسية تنتظم حوله باقي المحكيات. ولم يعد الناس يتحدثون عن الشيخ السنديان وكراماته بل أصبحوا مشغولين بمريم خضير وعشاقها الذين تبدلهم كل يوم. وقد شكل كل من الشيخ السنديان ومريم خضير مرجعين متناقضين لأهل القرية، الأول شكل مرجعا أخلاقيا وقيميا في حين أن سلوكات مريم خضير أيقظت لدى العديدين روح التمرد والتحلل من القيود والإرغامات. لقد غالت مريم خضير في البحث عن الملذات الجسدية بنفس القدر الذي غالى فيه الشيخ السنديان في تقوى الروح كأنهما كانا يبحثان معا عن مطلق مايعينهم على مقاومة الفناء والعدم.

أما النهاية البئيسة التي آلت إليها مريم خضير فتذكرنا بنهاية "غادة الكاميليا" الكسندر ديماس إذ أنها هي الأخرى سينتهي بها المآل مهانة ومنبودة تصارع المرض والموت بعد حياة اللذة والمال والترف. وبعد أسبوع من وفاة مريم خضير سيموت الشيخ السنديان إلا أن هذا الأخير لم يمت في صمت كمريم خضير، بل إن القرية عن كاملها خرجت لشييع جنازته وتكريم روحه لما كان يمثله من قيمة رمزية في الحياة. إن اهتمام القرية بالشيخ حيا وميتا والتشبث به هو تشبث بقيم غيبية مطلقة تمنح الإنسان الأمان وتساعده على قهر الفناء والعدم، في حين أن ازدراء مريم هو تعبير عن الخوف من إضاعة الخيط الذي يربط الإنسان بوعد فردوسي مؤجل.

حسن الغفري:

هو الإبن والوريث الوحيد لمحمد آغا الغفري الذي كانت له أملاك 'لا تغرب عنها الشمس' والذي رفض توريث بناته الخمس. تمتاز شخصية حسن الغفري بالطيبوبة والوداعة إلى درجة أن الجميع كان يعزه ويحبه. حين سمع حسن الغفري الناس تتحدث عن جمال مريم خضير تقدم لها وتزوجها وأقام لها عرسا شكل استثناءا في حياة الشير. لا يذكر حسن الغفري في النص إلا في علاقته بزوجته مريم خضير أو في علاقته بفرسه الجموح. علاقة حسن الغفري بالفرس تشبه إلى حد بعيد علاقته بزوجته مريم خضير، فهو لم يتوفق في أن يكون زوجا مثاليا كما أنه لم يتوفق في ركوب وترويض فرسه الجموح. توجد بين هذين المحكيين (حسن والفرس/ حسن ومريم خضير) علاقة مرآوية كأن المحكي الثاني انعكاس للأول أي أن ضعف حسن الغفري وعجزه أمام زوجته التي بدأت تستصغره وتحتقره بمثابة صورة منشطرة عن علاقته بالفرس أراد أن تأخذه الفرس لينتشر بين تلك التلال، كلما طوقته العزلة وصمت الدار الواسعة. ومن اعتلائها استمد شعورا بالظفر والقوة واتساع الحياة. لكن الفرس علمته أنه لم يخلق فارسا، كانت تطيح به كلما اعتلاها، فتخلخل شيء من تركيب جسده' (الرواية، ص.27) 'لذلك راح يتضاءل في نفسها الشبيهة بالصحراء، يصغر حتى غدا بحجم ارتسامة على بؤبؤيها الأسودين الوحشيين. وكان يعرف تضاعف جزعه. عادت إليه ذكريات الفرس، أحس أنه صار حبيسا في سعة أراضيه وجمال زوجته' (الرواية، ص. 28).

لقد ظل حسن الغفري ضعيفا أمام الفرس مثلما ظل ضعيفا أمام زوجته لذلك سيضطر لبيع الفرس لإسماعيل السندياني كما أنه سيضطر لقبول خيانة زوجته له مع العديد من رجال وشباب القرية. لم يكن حسن الغفري بطلا بالمعنى الشعبي لكلمة البطولة، بل إنه كان شخصا وديعا وخجولا لم يسبق له أن 'ذبح في حياته دجاجة' وهذا النوع من الرجال لم يكن من النوع الذي تتوق له نفسية مريم خضير لأن هذه الأخيرة كانت تبحث عن رجل تتوفر فيه صفات 'البطولة' التي تميزه عن الجميع. على عكس اسماعيل السندياني، مثلا، الذي اشترى فرس حسن الغفري وروضها وأخضعها لإرادته، فترويضه للفرس كان دليلا عند مريم خضير على قوته وفحولته. 'يوم امتطى مهرة حسن آغا وانطلقت به فغابت منذ الظهر إلى ما بعد آذان العصر. وبعدها عادت لاهثة مترهلة الخطا، ووقفت أمام بوابة الدار منكسة الرأس، انتصب هو على ظهرها واللجام بيده، وصافح بابتسامة واهنة نظرات أبيه وفلاحيه المذعورة الفخورة. فيما بعد، علمت مريم أنه وقد جمحت به الفرس، لم يعرف ماذا يفعل فصمغ ساقيه على بطنها وتركها على حريتها' (الرواية، ص. 32). لا

يخلو الوصف الذي قدمه السارد للفرس سواء في علاقتها بحسن الغفري أو إسماعيل السندیان أو بدر جندار من أيروطيقية. فترويض إسماعيل السنديان للفرس وامتطائه إياها دليل على رجولته وقدرته على ترويض مريم خضير وتلبية رغباتها الجموحة ونفس الشيء بالنسبة لبدر جندار الذي سبق له أن روض مهرته كانت يداها تطوقان وسط حسن على مهرة روضها بدر جندار ترويضا شديدا قبل أن يمتطيها حسن ليفي بوعد قطعه على نفسه: أن يطوف بها على أملاكه منذ الصباح وحتى مغيب الشمس. (الرواية، ص. 31). سيغدو بدر جندار فيما بعد العشيق المفضل والوحيد لمريم خضير في حين أن زوجها حسن الغفري سيظل دائما ضئيلا وضعيفا في عينيها. رغم انحدار حسن الغفري من طبقة إقطاعية إلا أنه لا يعبر عن إيديولوجية تملكية استبدادية أو دينية متزمتة بل إن كل شغله واهتمامه كان منصبا نحو زوجته التي كان يحبها بشكل خاص. فهو على الرغم من كونه كان يعرف أنها تخونه إلا أنه لم يكن يقف في وجه رغباتها بل ظل وفيا لها ومخلصا في حبه لها في حين حاولت التخلص منه ودخلت السجن بسبب ذلك. لقد اضطر حسن الغفري بعد اعتقال زوجته إلى بيع كل ما لديه من أجل أن يضمن براءتها وهو يشبه في هذا السلوك شخصية شارل بوفاري (في رواية مدام بوفاري لفلوبير) الذي ظل هو الآخر يحب زوجته أيما بوفاري رغم أنه كان يدرك أنها تبغضه وأن لها علاقات عاطفية مع أشخاص آخرين.

صوت الجيل الجديد

يمثل هذا الجيل كل من أيوب الخياط، بدر جندار، إسماعيل السنديان، بديع خضير، خولة، كنعان، أحمد سليم، شداد، عبسي... لقد ترعرع هذا الجيل في الأربعينيات والخمسينيات وهو يختلف جذريا عن الجيل السابق في أفكاره ورؤيته للأشياء والمجتمع والعالم فأحمد سليم، مثلا، رفض المشيخة والإشتغال بالأرض والزواج بابنة العم وأحب المدينة ومهنة الخياطة والفتاة الغربية ذات العينين الفرنجيتين. لقد كانت أحلام أحمد سليم وطموحاته لاتحد ولاتقهر، كما كانت له قدرة استثنائية على مجابهة والده والجهر أمامه بما يتوق إليه ويحلم به، غير أن المرض هده وأنهك قواه وأسلمه للفراش إلى أن لفظ أنفاسه. لقد حزنت الشير كلها لموته كما أن والده ظل مقتنعا بأن موته عقاب إلا هي على عقوقه وجحوده بل أكثر من ذلك أنه ظل يربط موت ابنه بموت مريم خضير ويعتبرهما معا قصاصا ربانيا، على ما يظنه، خروجا على الطريق السوي.

كنعان: شخصية ظهرت واختفت فجأة بدون أن يهيأ لها الكاتب شروط ومبررات اختفائها فبدى هذا الاختفاء غير مقنع خاصة وأن كنعان سيظهر في آخر الرواية هاربا من فلسطين بعد أن قضى مدة طويلة مع الفدائيين في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي. ونظرا لعدم توفره على بطاقة هوية وعجز أخيه عبسي في الدفاع عنه فقد أدين كعميل إسرائيلي ! تفضح قصة كنعان بشكل جلي الطبقة الوسطى (ممثلة في شخص عبسي) التي أصبحت مشغولة بمصالحها الشخصية متخلية عن الشعارات التي ناضلت من أجلها فأصبح الهاجس الأمني هو شغلها الشاغل محتاطة من الجميع حتى ولو كان فدائيا فلسطينيا.

خولة: لقد ظلت خولة في الجزء الأول من الرواية صوتا مضمرا وهامشيا ولن تبرز مكانتها وموقعها في الأحداث إلا في الأجزاء الأخرى من الرواية لهذا سنؤجل الحديث عنها.

أيوب الخياط، بدر جندار، اسماعيل السنديان، بديع خضير أصوات شابة رافضة للسائد وتواقة للتغيير والتجديد فاسماعيل السنديان دافع بجدة على تأسيس المدرسة بالشير ورغم العراقيل والمثبطات التي واجهها هذا المشروع إلا أنه ظل مصرا على تحقيقه وسيستطيع بالفعل إنجاح مشروعه بفضل معونة رفاقه الشباب له. كما أنه استطاع هزم فئة الإقطاعيين المتحفظين من مشروع بناء المدرسة. أما بدر جندار فهو شاب شجاع عرف بنكرانه للذات وحبه للفلاحين وتعاطفه معهم له قوة بدنية هائلة تجعل منه في المواسم الفلاحية كالجني وفي الأعراس والأعياد متعة للناظرين بفضله استطاع حسن آغا وكذلك عبد الرحمان بك امتطاء الفرس بعد ترويضها. أما أيوب فهو كأبناء جيله شاب شجاع ومحبوب من طرف الجميع وهو واحد من عائلة آل السنديان أكبر وأهم عائلة في الشير إلا أنه لم يكن يعير نسبه هذا أي أهمية لأنه كان يحلم شأنه شأن أبناء جيله بحياة جديدة في المدينة بعيدا عن القرية وتقاليدها.

أيوب الخياط، بدر جندار، اسماعيل السنديان زينة شباب الشير لايمكن لشجرة أو لحقل أو لرجل أو امرأة سوى أن يتذكرهم. كانوا شموس الأربعينيات من القرن العشرين. ومنذ الخمسينيات صاروا ملكا مشاعا لوعي قرية لم يذكرها التاريخ ولا وضعت على خارطة" (الرواية، ص.39).

أما بديع خضير فهو أفقرهم وأكثرهم جرأة على محاربة أي نوع من أنواع الظلم. تعتبر معركته مع العريف طهماز الحدث الذي جعل منه بطلا في أعين كل بسطاء وفقراء الشير. وشجعهم

على عدم الخوف من السلطة، كما أن انتقامه لبديعة التي ماتت تحت سياط عبد الرحمان بك زاده احتراما وبطولة في أعين سكان القرية.

تمثل هذه الأصوات الشابة وعيا صاعدا وجديدا في القرية يطمح للتغيير ويعمل على تقويض أسس الثبات والجمود والتقليدية التي تسبح فيها القرية، لهذا اتخذت العديد من مواقف هذا الجيل بعدا صداميا مع العقليات المتزمتة مثلما وقع لحظة الشروع في تأسيس المدرسة ونفس الشيء وقع عندما قرر إسماعيل السنديان الزواج من خادمته خضرة. وأيضا عندما واجه بديع خضير عبد الرحمان بك... وغيرها من المواقف والأحداث الإيجابية التي تؤكد نزوع هذا الجيل نحو علاقات مغايرة.

– الشيخ بهاء ورضا: يمثل كل من الشيخ بهاء ورضا صوت الجنون والحكمة. وهو ملتقى علامات متعددة ومتباينة إذ أنه يصهر داخله الخرافي والواقعي، السحري والعجائبي، الجنون والحكمة، قراءة الغيب وجهله... وتتكرر شخصية "رضا الجنونة" في بعض نصوص هاني الراهب كما هو الشأن بالنسبة لشخصية فيضة في رواية التلال.

صوت الإقطاع المستبد

يمثل هذا الصوت كل من عبد النبي أفندي، عبد المولى أفندي، مأمون الريحان، أحمد الغفري وغيرهم من ملاك الأراضي الذين يستغلون عرق الفلاحين وقوتهم. وهو صوت تقليدي متشبث بالسائد والثابت والرافض لأي تغيير أو تجديد. تستغل هذه الفئة من الإقطاعيين الفلاحين الصغار والفقراء وتسخرهم لمصالحها الشخصية إما كمرابعين أوكمأجورين ويعاني الفلاحون على يد هذه الفئة المستغلة أصنافا من القهر والإضطهاد خاصة على يد أزلامهم وأدواتهم الآدمية "الوقافون" الذين يعتبرون الأداة المباشرة التي تضطهد الفلاحين وتستنزف طاقاتهم وقدراتهم، إنهم "مزيج من الوضاعة والطاغوت، أضعف من الطبيعة التي يقارعونها وأقوى" (الرواية، ص.46). "كانت كوارث الطبيعة والوحوش مرارة مقبولة، لكن ظل الوقاف لم يكن كان يدا تحمل سوطا وعينين لا تكفان عن المراقبة. حضوره خوف وانقباض وغيابه توجس وصور بغيضة وفي الحالتين يظل ردة عن فرح الفصول والأرض وعودة إلى شقائهما" (الرواية، ص. 46).

تنسيب الإيديولوجي عبر العجائبي

أغلب التنظيرات التي تناولت علاقة الفن بالإيديولوجيا ظلت عاجزة عن فهم طبيعة هذه العلاقة ابتداء من التنظيرات الماركسية الأولى وصولا إلى لوكاتش وغولدمان.

تشكل الجماليات الماركسية استمرارا للجماليات الهيجيلية بادعائها أن كل النصوص الأدبية لها معادلها المفهومي وأنه يمكن تحويلها إلى مدلولات (ايديولوجية، فلسفية، لاهوتية...)، ويعتبر جورج لوكاتش محطة أساسية في تاريخ الجماليات الماركسية فقد توفق في تأسيس صرح نظري ظل يشكل مرجعية أساسية لكل المنظرين والباحثين الماركسيين. وتتميز الحياة العلمية والنظرية للوكاتش بمرحلتين أساسيتين: المرحلة الأولى هي التي أنتج فيها كتاب "نظرية الرواية" وقد ظل وفيا في هذه المرحلة للمنحى الهيجيلي والفكرة الأساسية لهذا الكتاب هي الإفتراض الهيجيلي باختفاء الوحدة القديمة (الإغريقية) بين الوعي والعالم، بين الذات والموضوع في المجتمع الحديث البورجوازي، هذه الوحدة ملازمة للملاحم في حين أن الرواية الحديثة تتسم بالإنشقاق بين الإنسان والعالم وهذا هو سر الإستلاب الذي يعاني منه الإنسان في العصر الحديث.

إن الملحمة تعكس شمولية الحياة في حين أن الرواية هذه الملحمة البورجوازية تظهر الفجوة بين الفرد والعالم وتفترض واقعا غدا نثريا، ومن هنا فإن بحث البطل الروائي هو بحث عن المعنى المفقود، بحث عن النغمة الكلية المتشظية والمنفلتة باستمرار. إن الرواية، كما يقول، ملحمة عالم بدون آلهة وإن نفسية البطل الروائي شيطانية وإن موضوعية الرواية تكمن في الإستنتاج القوي والناضج بأن المعنى لن يتمكن أبدا من الغوص في الواقع وأنه على الرغم من ذلك فبدونه يستسلم الواقع للعدم وللاجوهر. أما المرحلة الثانية من حياة لوكاتش العلمية فقد تميزت باهتماماته السياسية كما يتبدى ذلك من كتاب "الوعي والصراع الطبقي". أما أراؤه النقدية فقد جاءت متأثرة بالسياق الستاليني الجدانوفي الذي ميز هذه المرحلة لهذا وجد في رواية "الواقعية الإشتراكية" عناصر ملحمية معتبرا إياها نموذجا ومعيارا نهائيا للإبداع الروائي الذي سيزول، في نظره، بزوال المجتمع الطبقي، ويرى بيير زيما أنه لم يكن عبثا عتاب بريخت وبلوخ وغيرهما على لوكاتش بأنه خصص بشكل مثالي ودوغمائي بعض الأشكال الأسلوبية للماضي وبالتالي لم يتمكن من فهم التطورات الحديثة وخاصة الطليعة التعبيرية أو السوريالية.

لقد ألغى لوكاتش من تصوره تعدد معاني ودلالات النص مكتفيا بدلالة واحدة وهي الدلالة الإيديولوجية لهذا ركز على الرواية الواقعية معتبرا إياها نموذجا ومعيارا.

أما غولدمان فقد انطلق من فكرة أن الظواهر الفردية لا يمكن فهمها بشكل ملموس إلا في إطار تجانس كلي. إن الأعمال الأدبية في نظره يمكن ترجمتها بشكل أحادي المعنى إلى أنساق فلسفية ويذكرنا هذا القول بفكرة هيجل القائلة بأن الفن يعبر عن المفاهيم بشكل عاطفي مخاطبا الحواس. وإذا لم يفعل هذا يكون غير متسق وتافه. ويرى غولدمان أن تعدد معاني النص Polysémie ليس إلا ظاهريا، وأنه في الواقع كل إنتاج أدبي يمكن ترجمته إلى معادل مفهومي فالفن في نظره، يعبر عن وعي جماعة اجتماعية (رؤية للعالم)، فالفن العظيم هو الذي يعبر عن رؤية للعالم ووعي جماعة ما. ومن خلال دراسته لباسكال حاول أن يبين أنه بالإمكان إيجاد كل إشكالية الفلسفة المأساوية لباسكال في بعض من افكاره التي يتبناها بشكل فردي. إن الحركة الداخلية بين الكلية وبين أجزائها تتخذ إذن مكانا هاما في تأويلاته .

لقد عمل باختين على تحرير الجماليات الماركسية من رؤيتها الأحادية والإختزالية منصتا للمعاني في تعددها ونسبيتها شأنه شأن العديد من النقاد الذين ساروا على منواله أمثال ادورنو وماشري. يعتبر ادورنو أحد أبرز أعضاء مدرسة فرانكفورت التي تأسست سنة 1923 وهو يرفض اختزال الفن إلى فكر مفهومي فلسفي لاهوتي أو علمي. ويعرف الفن قائلا بأنه نفي يتسم بمقاومته للإيديولوجية وللفلسفة وللفكر المفهومي. إن النص الأدبي في نظره يقاوم المعنى الواحد عبر وجود عناصر إيجابية لا مفهومية تضعف من الوظيفة الإتصالية وتؤدي إلى انفصال لا رجعة فيه بين التخييل والإيديولوجية. كما أنه يرفض خضوع الأدب لعوامل خارجية، ويلح على وجود عناصر إيمائية في النص تعمل على نفي المعنى الرئيسي واحتصان معنى جديد[1] وبتركيزه على اللحظات الإيمائية للغة التخييلية يلتقي ادورنو مع النقد الذي وجهه دريدا 'لمركزية العقل' في الفلسفة الأوربية.

لقد رفض بيير ماشري شأنه شأن ادورنو اعتبار النص الأدبي كلا متجانسا أو تعبير عن رؤية للعالم ومثله مثل ادورنو يعارض الجماليات التقليدية لهيجل التي تؤكد على اتساق العمل ووحدة دلالته. إن النص في نظر ماشري يظهر رغما عنه ورغما عن نوايا كاتبه التناقضات الإيديولوجية التي لا يمكن حلها في الواقع الإجتماعي، فالأدب لايمثل الإيديولوجية ولكنه يعرض لها مع إظهار تناقضاتها وفجواتها من هنا يقول بأن النص الأدبي ليس تعبيرا عن الإيديولوجية بقدر ما هو إخراج وعرض لها في عملية تنقلب فيها الإيديولوجية بشكل ما ضد نفسها.

(1) Pierre Zima: L'Ambivalcnce Romanesque, La sycomore, 1980, p.37.

يعتبر المحكي الواقعي في رواية 'الوباء' محكيا أساسيا ، فهي رواية تحاول أن تقدم لنا بشكل واقعي أهم التحولات الإجتماعية والسياسية والثقافية التي عاشتها سوريا من خلال حياة آل السنديان، إلا أنه إلى جانب هذا المحكي الواقعي هناك محكي آخر كامن في النص ومشكل له هو المحكي العجائبي والخرافي. لقد تسرب المحكي العجائبي إلى شخصيات النص وفضاءاته ولغاته فخفف من حدة المحكي الواقعي وقلل من هيمنته علىالنص. يتبدى البعد العجائبي والخرافي انطلاقا من العديد من الشخصيات والأحداث. فشخصية الشيخ السنديان هي مزيج من الواقعي والخرافي. من العادي والخارق .'كانت الشير محمية لأن الشيخ السنديان ظل فيها ولم يبرح، وبين قرى البلاد الممتدة من ساحل البحر حتى الغابات الشرقية، وحدها نعمت بحضور رحماني لرجل تنزل له قصعة يومية من السماء' (الرواية، ص.9). لقد ظل السارد يقدم هذه الشخصية بشكل خارق وغير طبيعي، فهي شخصية غير طبيعية في أكلها وملبسها ولغتها وأيضا في موتها إذ أن موتها حدث مباشرة بعد قطع الأشجار ! لقد هيمنت هذه الشخصية بشكل كبير على عالم السرد بل إنها من أهم شخصيات النص إلى جانب مريم خضير. والشيخ عبد الجواد السنديان هو استمرار لجده على مستوى كراماته ومكانته الدينية. لقد عرفت القرية الشيخ السنديان كشخص غير عادي يعرف ببركاته الأسطورية وصفاته الفوق إنسانية التي تميز أصحاب الكرامات والمناقب. يقول السارد مثلا، عن موته: 'كان عبد الهادي قد نقله من صومعته وهو في غيبوبته، نقله على بغلة وأسجاه في بيته، ثم نام قرير العين مطمئنا إلى أن الشيخ سيموت في اليوم التالي عنده، وعند منتصف الليل اكتشف عبد الجواد السرقة فثارت ثائرته، هجم إلى بيت عبد الهادي وحمل الرجل الغائب بين يديه إلى البيت الكبير(...) وفي اليوم التالي أفاق الرجال الثلاثة ولم يجد أي منهم أثرا لجده الشيخ، ثم التقوا في الصومعة وكان الشيخ قد مات' (الرواية، ص.15). لقد وضعنا النص أمام أحداث وشخصيات ومحكيات عجائبية خاصة وأن شخصيات النص شخصيات بدوية مهووسة بالمغامرة والخوارق والعجائب وهذه خاصية من خاصيات الأدب العجائبي والخرافي، وقد تسرب العجائبي إلى وعي الشخوص وإلى الفضاءات وأيضا، إلى وعي السارد فجاء النص مكتسحا ومخترقا بمسارات سردية متباينة الشيء الذي خلخل بناءه الواقعي وزعزع تماسكه وانسجامه. أما شخصية مريم خضير فلا تخلو هي الأخرى من نفحة أسطورية وخرافية وهي شبيهة بشخصيات 'ألف ليلة وليلة' فهي خارقة في كل شيء '(...) وصل صيت جمالها إلى عشرين قرية مجاورة. كانت مريم خضير خرافة جميلة إلى حد الوهم. قيل إنها لنقاوة بشرتها كان الماء الذي تشربه يبين من حلقها' (الرواية، ص.27). وقد كانت

خارقة أيضا على مستوى ظمئها للحب الذي تحدى الحدود، كما كانت خارقة على مستوى الصدى الذي أحدثته سيرتها في الشير.

لقد كانت مريم خضير شخصية استثنائية في كل شيء، اما نهايتها المأساوية فلا تخلو هي الأخرى من غرائبية، فالإنتقال، على مستوى المصير، من النقيض إلى النقيض، من الغنى والجاه والسلطة إلى الفقر والمرض والعزلة لاتعرفه إلا شخصيات الأدب العجائبي كما أن التحول المفاجئ والجذري للمصير لا يجري غالبا في زمن تاريخي وبيوغرافي بل إنه يجري ضمن زمن وفضاء يسميه باختين بفضاء العتبة. ومفهوم العتبة هو مفهوم مرتبط بالكرنفال وهو يشمل مجموعة طقوس كانت معروفة في أوروبا خاصة في فترات الحصاد حيث تقام حفلات ذات بعد تعبدي يشترك فيها الغناء والرقص لتجديد العلاقة مع الطبيعة وللإعراب عن الفرحة خاصة في المواسم الفلاحية الجيدة. وتمتاز الإحتفالات الشعبية الكرنفالية بلعبة التتويج والخلع (الغنى عكس الفقر). إن الكرنفال عندما يتسلل إلى النص الروائي يخلخل بنيته الزمنية وفضاءه وشخصياته، ويعطي لكل هذه المكونات لونا خاصا. هذه الأحداث الكرنفالية حسب باختين لاتتم إلا في فضاء العتبة وهو فضاء الأزمة حيث تتخذ القرارات الحاسمة. وفي زمن العتبة تساوي اللحظة سنوات عديدة وتنتقل الشخصيات تبعا لذلك من وضع معين إلى وضع مضاد مناقض بسرعة كبيرة. تعتبر المدينة والقرية، بالنسبة لمريم خضير مثلا، الفضاءان الأساسيان . لكن بين هذين الفضاءين يوجد فضاء وسط، فضاء بين بين، أو بلغة باختين فضاء العتبة. إنه فضاء المحكمة الذي حدد المصير الجديد لمريم خضير وقلب حياتها من الغنى المطلق إلى الفقر المطلق. فقد شكلت المحكمة مكانا فاصلا بين زمن التتويج وزمن الخلع كأن الأمر يجري في زمن بيوغرافي غير عاد. عندما يحصل تشويش ما على الفضاء فإنه ينسحب ويؤثر، أيضا، على الزمن والشخصيات والمحكيات وهذا ما حصل لهذه الشخصية التي غذت مزيجا من الواقعي والخرافي من المقدس والمدنس.

تذكرنا منازلة أيوب لبدر جندار بالمنازلات والمبارزات التي تجري في السير الشعبية والحكايات الخرافية التي تقدم شخصياتها بشكل خارق وغير طبيعي.لقد قدم السارد هذا المحكي الواقعي بطريقة غير واقعية هي أقرب إلى أسلوب الأدب العجائبي والخرافي توترت الأعصاب جمدت حركة المتفرجين: أيوب يستفز بدر أن يتحرك، وبدر واقف كالطود، يمنحه فرصة وهو لا يريم. فجأة انقض بدر، وعلت قامة أيوب على كتفيه، شهقة جزع وشهقتان خوفا على الجسم النحيل من أن تهوى به يدا بدر الغليظتان فتلصقاه بالأرض. يختفي الجزع، أيوب ماكر، أفلح في

زحزحة بدر، ولف جسده عليه انزلق عليه والإثنان يتطوحان، تماسكا ظهرا لظهر، محدبا ومقعرا وبالعكس مرة أخرى أعلاه بدر..'(الرواية، ص.43) لقد تكرر محكي المبارزة والمنازلة في النص أكثر من مرة، فإذا كانت مبارزة أيوب وبدر مبارزة حبية بمناسبة عيد الزهور فإن المعركة التي دارت بين بديع خضير والعريف طهماز لم تكن كذلك بل كانت دفاعا عن الذات ودفعا للجور والظلم الذي أصبح يمارسه رجال الدرك في حق سكان الشير. لقد اتخذت هذه المعركة طابعا بطوليا خارقا سواء لدى بعض الشخصيات كما يتبدى ذلك من خلال بعض تلفظاتها أو لدى السارد الذي أضفى عن هذا المحكي طابعا غير واقعي' ورأوا العريف طهماز يتلوى ويتقلب بين يدي الفتى القائظتين، فخالوا أنفسهم عائشين في دهر من العجب' (الرواية، ص.68) ومما زاد في غرائبية هذه المعركة أن أحد أطرافها يمثل السلطة بما ترمز إليه من قهر وقمع اتجاه بسطاء الناس وبما ترمز إليه، أيضا، من قوة وجبروت لا يقهر لهذا اتخذ تحدي بديع خضير لهذه القوة شكل بطل ملحمي هب فجأة وبالصدفة لينتقم للناس مما لحقهم من ظلم وأذى. ونفس الطابع البطولي اتخذه هذا الفتى عندما هب من جديد لينتقم لوديعة التي ماتت تحت سياط عبد الرحمان بيك لا لشيء إلا لأنها انسلت لأرض هذا الأخير لتفوز بالقليل من الحشيش، وعندما ذاعت قصة وفاة هذه الفتاة وتأكد للجميع أن عبد الرحمان بيك هو القاتل وأن السلطة وقفت إلى جانبه وأقبرت القضية هب بديع كبطل ملحمي من جديد وامتطى فرس اسماعيل السنديان وذهب يبحث عن القاتل مثلما يحدث تماما في الحكايات الخرافية وفي قصص السير الشعبية. كما أن وصف هذه المعركة من طرف السارد ساهم في إضفاء هذا الطابع البطولي الخارق عن بديع خضير وعن هذه المعركة (انظر ص.71 من الرواية).

تتعدد في النص المحكيات ذات الطابع العجائبي بشكل يخفف من حدة المحكي الواقعي ويضعفه خاصة في القسم الأول من الرواية هذا القسم الذي تدور أحداثه في قرية الشير التي تعاني كسائر القرى العربية من الأمية والجهل والفكر الغيبي والسحري. ومن بين المحكيات العجائبية الأخرى في النص هناك المحكي الذي يدور حول صراع أيوب مع الأفعى. يقدم هذا المحكي قصة الأفعى الذي تبلغ من الطول عشرين شبرا مشدودا تصدت لديب وهو عائد من بستانه ولولا تدخل أيوب الذي هوى على الأفعى بعصاه وطير رأسها عشرين قامة' (الرواية ص.40) لما نجا ديب من شرها. لقد تناولت الألسن هذه القصة وتداولها كل فرد بطريقته حتى صارت من الأعمال الخارقة التي تذكرالناس بأيام الفروسية والجريد، وعنترة وأبا زيد الهلالي والزير سالم.'(الرواية، ص. 40). ونفس الحماس الذي استقبل به الناس قصة أيوب والحية استقبلوا به أيضا قصة بدر

والصخرة، هذه الصخرة التي أصبحت تحمل اسمه بعدما أزالها عن فخذ محيمود خدام هذا الأخير الذي أراد دحرجتها لتهوي في النهر وتريح العابرين من خطر سقوطها المفاجئ غير أن الصخرة تحركت واستقرت على فخذه. ورغم محاولة ثلاثة فلاحين لنجدته إلا أنهم لم يفلحوا، وبالصدفة دائما يبرز بدر جندار ليزيح الصخرة وينقذ الضحية. عندما يصير قانون الصدفة هو المتحكم في السرد، فإننا نكون أمام محكي المغامرات وليس أمام المحكي الواقعي.

ديب مريشد: خطر- نجدة - إنقاذ

العجائبي ←—— محيمود خدام: خطر- نجدة - إنقاذ

عبد الرحمان بك: اعتداء - نجدة - انتقام

تسير هذه المحكيات وفق المنطق العجائبي وهنا لايمكن الحديث عن الواقعي أو الإيديولوجي فهذه المحكيات لايتحكم فيها قانون الإيديولوجية بل إنها تسير وفق المنطق العجائبي (الصدفة - الشخصيات تغذو خارقة وتبتعد عن الواقع لتدخل في عالم الأسطورة).

والعجائبي هنا لم يكن حضوره حضور تأثيثي للنص بل إنه جزء من بنيته العامة. ولا يكتفي النص بإضفاء الطابع العجائبي على بعض المحكيات بل إنه يجعل من بعض الشخصيات شخصيات عجائبية صرفة كرضا المجنونة والشيخ بهاء. يحكي النص عن الشيخ بهاء أنه كان عالما يروي الأحاديث وصوفيا متدروشا وفلكيا ينذر الناس بمصائرهم وضارب رمل يكشف من سرق... ورغم كل شيء فقد ظل الناس يرون فيه تجسيدا لسر قديم، صورة عن مجد غابر كان العلم فيه علما والأشياء العظيمة أشياء حقيقية" (الرواية، ص.63). يشير هذا الملفوظ إلى طبيعة التحولات التاريخية التي اجتاحت الشير وجرفت معها العديد من القيم والعادات والتقاليد، والشيخ بهاء هو رمز لزمن انقرض أو هو في طريقه إلى الإنقراض والأفول. وهي شخصية خرافية تحتل مكانة مهمة في حياة الشير.

إلى جانب المحكيات العجائبية الكثيرة التي أضفت على النص مسحة أسطورية توجد شخصيات أسطورية طعم بها الكاتب نصه كانكيدو، بلقيس، خضراء الدمن، الزير سالم، أبو زيد الهلالي... وقد لعبت هذه الشخصيات بمحكياتها دورا بنائيا في النص إذ تحولت إلى شخصيات روائية تتبادل والشخصيات الأخرى (الواقعية) علاقة التجاور والتفاعل، كما أنها كانت تعيش في النص جنبا إلى جنب سكان الشير الحقيقيين والواقعيين وترمز هذه الشخصيات إلى الجانب "الملحمي"

في حياة بدأت التحولات تجتاحها وتفرغها من الطابع 'الشعري' الذي بدأ ينحسر أمام نمط جديد من العلائق الإجتماعية يتسم بالإبتذال والتشظي و'النثرية'.

ويوجد في النص، أيضا، محكي لايقل عجائبية عن باقي المحكيات المشار إليها وهو محكي المذياع أو 'الحاكي' الذي هو نتاج تقدم صناعي وحضاري إلا أن سكان الشير تعاملوا معه بشكل سحري إلى درجة أنهم أصبحوا يرون في إسماعيل السنديان الذي جلبه من المدينة كأن له قدرة على رصد ملوك الجان ونسائهم ويجعلهم يغنون بأصوات حلوة. لقد تحول 'الحاكي' إلى أداة سحرية يرهب صوتها الناس ويدفعهم إلى الهرب. إن تحول الأشياء العادية (الحاكي مثلا) إلى أشياء خارقة تفعل فعلها في الشخوص والأحداث والأمكنة لايتحقق إلا في الأدب العجائبي. لقد تسرب العجائبي إلى النص فخفف من طابعه الواقعي والإيديولوجي وقد لجأ الكاتب لهذا النوع من التصوير كي ينقل لنا حياة الشير التي لازالت ترزخ تحت نير الخرافة والسحر. وقد توفقت هذه المحكيات العجائبية في خلخلة البناء الواقعي للنص وعملت على تحريف مساره وتعديد دلالاته إلى درجة أن 'واقعية' النص غدت أشبه بـ'الواقعية السحرية' المنتشرة بشكل كبير في رواية أمريكا اللاتينية.

يرصد النص التحول العميق في الشير من الموات الإجتماعي إلى الفاعلية، من الخرافة إلى العلم. وهو يعبر عن توتر حاد بين بنيتين: بنية تقليدية سحرية وبنية عقلانية تحديثية. فإذا كانت الخرافة والأفكار الغيبية والعجائبية صفة ملازمة لحياة الشير فإن العناصر العقلانية والواقعية هي في أغلبها وافدة من خارج الشير وتعبر عن تحول حضاري واجتماعي تصل أصداؤه إلى القرية. ومن مظاهر هذا التحول تشييد المدرسة، المخفر، أصداء الحرب العالمية، صورة هتلر التي اتخذت شكلا خارقا في الأذهان الشعبية... وأيضا دخول «الحاكي» إلى حياة الشير الذي أحدث ضجة وخلق خلخلة في الحياة الساكنة والراكدة لسكان القرية إلى درجة أن الشيخ السنديان صفع ابنه اسماعيل كي يرمي بالحاكي لأنه يحوي أصوات الجن 'بعد أن لطم ابنه بيد كالصخر تسلل الإبن إلى قلب أبيه. وتوسل إليه بنبرة محتدمة وعينين مؤمنتين أن ينصت فقط إنها أغنية، والصوت لإمرأة حقيقية، تعيش مع زوجها. هذا علم وليس سحرا العالم الراقي كله يسمع إلى هذه الآلة...' (الرواية، ص.49).

لقد رجع الكاتب في هذا القسم من الرواية إلى ماقبل الحرب العالمية الأولى، وهي عودة إلى تلك الجذور الأقدم لأسرتي السنديان والعنز(والتسميتان لاتخلوان من دلالة). وقد استطاع تصوير حياة أكثر من جيل ومن أسرة الشيء الذي يدفعنا إلى القول إن (رواية 'الوباء' ليست رواية أبطال بل هي رواية شعب بكامله، إذ أنها استطاعت رصد حياة سكان الشير وصراعهم من أجل البقاء

والأفضل. وقد اعتمد الكاتب على بعض المفاصل التاريخية ليضبط بها عالمه السردي (1920 الجيش الفرنسي احتل سورية - 1939 أعلن هتلر الحرب - 1941 كانت باريس قد سقطت).
وقد مزج الكاتب بين زمن موضوعي وآخر روائي يتعلق الأول بالتحولات العالمية في حين أن الثاني يتعلق بالتحولات الروائية كأن يقول السارد مثلا بأنه يوم قامت الثورة في روسيا كان فلاحوا الشير يهاجرون إلى المدينة. وقد احتفت الوباء بالجانب الأسطوري والخرافي من العالم الداخلي للجماعة وللأفراد، وهي تفسح المجال هنا للخوض في اللاشعور الجمعي والفردي وصولا إلى الفلكلور، هذه الجوانب التي لم تحظ عادة بعناية الروائيين العرب. ولعل الحضور المتزايد للرواية الأمريكية اللاتينية أن يكون قد شجع على ذلك. ومن مظاهر هذا البعد الأسطوري الحضور المكثف للمزارات (مزار النبي يونس، الشيخ أحمد القلوف، الشيخ علي سليمان - الشيخ البطرني - الولي نور الدين...) وقد عمدت المنامات التنبئية هذا البعد الأسطوري ورسخته.

كما عمل النص على تشخيص مكنونات الرغبة الخبيثة والممنوعة بعيدا عن أي نزوع شهواني ماجن وبأسلوب يحرر المحظور من سلطة المنع ويبعده عن دائرة الإباحية الفجة. كما احتوى النص على محكيات حلمية كثيرة اشتغلت كعلامة تخييل أدبي ومكون جمالي وسنن ثقافي. وقد تفاعلت الرواية جماليا مع هذا السنن بشكل ضمن لها التجذر والإنغراس في متخيل المحيط وذاكرته الجمعية.

لقد استطاعت 'الوباء' - خاصة في هذا القسم الأول - أن تتخلص من الطابع الأطروحي بفضل أجوائها الأسطورية والعجائبية، فعلى عكس العديد من النصوص الأخرى لهاني الراهب المغرقة في الواقعية، فقد عملت 'الوباء' على تعويم المحكي الواقعي وسط محكيات عديدة فحافظت بذلك على هامش من الحرية لمختلف الأصوات واللغات. كما عمل البعد العجائبي في النص على تنسيب المحكي الواقعي والتخفيف من حضوره وهيمنته على النص الذي جاء كظفيرة تحوي عددا هائلا من المحكيات واللغات والأصوات.

الخبز والحرية

يغطي هذا القسم من الرواية اشطارا من حياة خولة فهو موقوف على هذه الشخصية أساسا التي انتقلت من القرية إلى المدينة (دمشق)، وهذا التحول، على مستوى الفضاء يؤشر لتحولات عميقة وجذرية ستعرفها العديد من شخصيات النص بفعل حدوث جملة من التغيرات

والتطورات السياسية والمجتمعية. تشكل خولة، في هذا القسم، من الرواية النواة التي ينتظم حولها السرد كما أنها تشكل وسيطا أساسيا بين بعض شخصيات النص كما هو الشأن بالنسبة لعبسي وشكيب أو عبسي وشداد اللذان يسيران في دروب مختلفة ومتباينة. إذ كانت شخصية خولة قد ظلت متوارية ومضمرة في القسم الأول فإنها في هذا القسم قد احتلت الصدارة وهيمنت على السرد واستأثرت بعالمه.

يقدم النص خولة على أنها شخصية مترددة مضطربة ومشدودة بعالمين: عالم والدها الشيخ السنديان بما يرمز إليه من قيم أخلاقية ودينية وعالم مريم خضير المتحررة من جميع الإلتزامات الأخلاقية والدينية. لقد ظلت خولة وسط هذين العالمين المتناقضين عاجزة ومشلولة الإرادة فهي أحيانا ترجح كفة والدها وترضخ للسائد وتعتبره قدرها الأبدي، وأحيانا أخرى تثور عن هذا القدر ساعية إلى صنع قدرها الخاص. وقد أضفى هذا التوتر على شخصيتها بعدا مأساويا وجعل منها كائنا قلقا ومعذبا. تحكي لأخيها عن هذه المعاناة قائلة: "(...) مريم دائما في رأسي، مريم خضير وعبد الجواد الخياط، دائما في رأسي. كف أبيك خيط حماني أحبه وأكرهه. وكف مريم البحر، أحبه وأخاف منه" (الرواية، ص.82).

يستعيد هذا الملفوظ الصفعة التي وجهها الشيخ عبد الجواد لخولة عندما كانت صغيرة تلعب هي وإخوتها وابناء عمها لعبة قلبت عالم الأب وزعزعت يقينه الثابت والأزلي. وقد شكلت هذه الصفعة لخولة حاجزا نفسيا ظل يعترض حياتها كلما عزمت على التمرد أو التحدي لهذا ظلت علاقتها بذكرى والدها مشوبة بمشاعر ممزوجة بالحب والخوف والكراهية، في حين أن سيرة مريم خضير التي تحرضها على التمرد والتحرر ظلت بالنسبة لها سيرة ترتبط بالفضيحة والعار وتبعث على الخوف "نظرت إلى جسمها، أحست بخذر خفيف يتتعش فيه، ثم جاء الخوف: مريم خضير سقطت في جسمها، وجسمها انتفخ، صار شرانق رذيلة" (الرواية، ص.83). لقد ظل هذا الصراع بين عالم الأب (السلطة) وعالم مريم خضير(الرغبة) ينتهي دائما لصالح العالم الأول لأن خولة لم تكن تملك من الشجاعة والجرأة الشيء الكافي الذي يمكنها من التحرر من سلطة التقاليد والثورة عليها لهذا كانت تنعتها دائما مريم خضير "بابنة الشيخ عبد الجواد" كإشارة ضمنية لضعفها وعجزها أمام سلطة والدها الرمزية التي ظلت تساهم في صياغة حياتها ورؤيتها للأشياء. وحتى قرار الطلاق الذي طالبت به كشكل من أشكال الثورة على الأب، فإنها لم تطالب به إلا حينما استنفذت كل الوسائل الممكنة في تجنب هذا المصير المخيف. لهذا فإن قرار الطلاق سيشكل لحظة تحرر طارئة

وتعيش هذه الشخصيات حالة من القلق والحيرة بسبب التهميش الإجتماعي الحاد الذي تعاني منه، كما أن التحولات الإجتماعية المتسارعة التي عرفتها مرحلة الخمسينيات والستينيات لم تعمل إلا على إقصاء هذه الفئات ووأد أحلامها وطموحاتها ودفعها إلى اليأس والإحباط القاتل.

- صوت المستقبل العليل والمشلول: يرمز حيان للجيل القادم، الجيل المفروض فيه تقويض أسس التخلف والعجز التي يعيشها الوطن وبناء أسس جديدة تضمن الحرية والتقدم للإنسان العربي. فعندما اقترح عبسي تسميته باسم حيان فقد فعل ذلك لأنه كان يرى فيه مستقبلا مغايرا، فحيان تعني "(...) الحياة، المليء بالحياة، الجيل الذي سيجعل الوحدة العربية قوة عالمية ويحقق الإشتراكية..." (الرواية، ص.136).

غير أن هذا الجيل الجديد الذي يرمز إليه حيان ولد عليلا ويعاني من عاهة العرج التي تعوق حركته السليمة والعفوية. وتستبطن هذه العلة حالة العجز التي يتسم بها الجيل الصاعد والذي سيجد نفسه عاجزا عن خلق أي تحول أو تقدم.

- صوت الفئات الإنتهازية: يعتبر شكيب الغفري رمزا للفئات التي تضع مصلحتها الشخصية والذاتية فوق أي اعتبار فما يهم شكيب من بدلته هو الراتب الشهري والقيمة الرمزية التي تضفيها عليه تلك البدلة، لهذا قال عنه شداد بأنه جزء من بدلته (الرواية، ص.111) فهو لايزاول أي نشاط باستثناء لعب الورق وتزجية الوقت في الأشياء التافهة، لهذا فعندما انتقل من سلك الجيش إلى الشرطة كان سعيدا بشكل كبير لأن هذه المهنة الجديدة ستتيح له فرصة الإرتشاء وتطوير دخله الشهري. وهذا الجانب الجشع في شخصية شكيب الغفري هو الذي سيجعله يستغل زوجته خولة التي أصبحت تجني أرباحا كثيرة من حرفة الخياطة.

إلى جانب رصده لمختلف الأصوات المتباينة والمتناقضة فقد عمل النص على رصد الثورة التي قادها رفاق عبسي. وقد جاءت هذه الثورة متزامنة مع عدة تحولات سيعرفها المجتمع والطبيعة بالإضافة إلى بعض الشخصيات التي ستعرف هي بدورها تحولا جذريا في حياتها كما هو الشأن بالنسبة لخولة. فهي بعد زواجها من شكيب لم تتوفق في الإنجاب لمدة أربع سنوات مما جعلها كثيرة المخاوف والشكوك في خصوبتها وقدرتها على الإنجاب، لكن بعد يأس شبه مطلق استطاعت أن تنجب حيان في وقت متزامن مع ثورة رفاق عبسي. كما أن هذا التحول سيتزامن مع حدث مهم في حياة خولة وهو احترافها للخياطة، هذه المهنة التي ستكتشف من خلالها شخصيتها وستتمكن من تحقيق ذاتها بشكل مستقل عن تدخلات زوجها وتوجيهاته، كما أن هذه المهنة ستكشف لها الوجه

الجشع لزوجها الذي بدأ يستغلها إلى أن قررت الإنفصال عنه والقبول بالطلاق الذي كان يخيفها ويجعلها ترضخ لتجاوزات زوجها. فقد جاءت هذه التحولات متزامنة بشكل مقصود لتشير إلى التطور الذي يعرفه المجتمع على المستوى الإجتماعي والسياسي كان المساء راشحا بغبار الخماسين. وكان اديب الشيشكلي قد سقط، وعام زواج خولة الرابع اكتمل. كان الناس يستعدون للإنتخابات ، والربيع جميلا رغم الخماسين، وسورية تبدو خضراء (الرواية، ص.130) غير أن الولادة المشوهة لحيان ظلت بمثابة نبوءة عن طبيعة هذه التحولات التي سيكشف النص فيما بعد أنها تحولات معاقة ولم تعمل على تحرير الإنسان بقدر ما أنها جددت وسائل استعباده وإذلاله.

ويحتوي، أيضا، هذا القسم من الرواية على أصداء الوحدة السورية المصرية وزيارة عبد الناصر لدمشق الشيء الذي يؤكد أن اللغة السياسية ظلت ملازمة للنص ومندمجة في بنياته المتعددة والمتنوعة قال شكيب: برأيك يا سيد عبسي، ستقوم الوحدة بين سورية ومصر؟ قال عبسي وهو ينظر إلى الشباك: لماذا لاتقوم؟ والتفت بحيوية: لاأحد يجرؤ على الوقوف ضدها. الوحدة قدر العرب، وسنسحق كل من يقاومها والأحزاب؟ سمعنا انهم سيحلون الأحزاب الشعب كله ملتف حول غاية واحدة، وقائد واحد، لماذا الأحزاب (ص.136).

يقدم لنا هذا الحوار صورة عن الفكر القومي الجديد الذي أصبح يهيمن عن الساحة السياسية ويقدم نفسه كبديل عن الأنظمة التقليدية التي كانت سائدة قبله. غير أن هذا الفكر وكما يبدو من خلال كلام عبسي ليس فكرا ديمقراطيا بل إنه فكر أحادي توتاليتاري لايسمح بأي هامش من الإختلاف أو التعدد.

الأجناس المتخللة

إلى جانب اللغة السياسية التي تتخلل النص هناك لغة دينية تحضر سواء من خلال ورود بعض الأدعية الدينية، والآيات القرآنية كآية الكرسي التي تكررت بعض المقاطع منها في النص ... الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السماوات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه.. (الرواية، ص.123)، وتدل هذه اللغة على أن البنية الدينية لازالت لها سلطة قوية على التفكير والرؤية للأشياء. وينفتح النص، أيضا على أجناس فنية أخرى تختلف عنه كالشعر.

لقد تخللت النص العديد من الأبيات الشعرية وتفاعلت مع بنياته وسوف لن نستشهد بكل هذه الأبيات بل سنكتفي ببعضها. والأبيات التي سوف نستشهد بها وردت في سياق منازلة شعرية نشبت بين ديب ملحم وعبسي فالأول انشد الأبيات التالية:

والنـــــوم راحـــــة للجـــــسد	والمـــــا يـــــصدق يتكـــــى
والعـــــز في ظهـــــور الخيـــــل	والمـــــا يـــــصدق يعتلـــــي

وقد رد عليه عبسي قائلا:

مـــن مبلـــغ الإخـــوان عـــني أنـــني	لله دركمـــــا ودر أبـــــي-كمـــــا
قـد كـان يرعـى الخيـل وهـوم-هلـهل	أرمـــي مروءتـــه علـــى برديكمـــا

(الرواية، ص88)

لم ترد هذه الأبيات الشعرية لتأثيث فضاء النص فحسب بل إنها جاءت لتعبر عن جزء من ثقافة بعض الشخصيات ورؤيتها. بمعنى أن هـذه الأبيـات بمجـرد انـدراجها في جـسد الـنص فإنهـا أصبحت بنية روائية تتفاعل وباقي البنيات الأخرى على مستوى المبنى والمعنى لهذا لايمكـن قراءتهـا إلا في السياق العام للنص وليس خارجه. تحتوي الأشطر الأولى على تيمتين أساسيتين: تيمـة النـوم وأهميته للجسد وشيمة ركوب الخيل وقيمتها البطولية والرمزية. فتحبيذ النوم والإلحاح عليه جـزء من واقع الخمول والجمود الذي تعيشه شخصيات النص وكذا بنية المجتمـع فالبيـت الـشعري الأول يعبر عن حقيقة روائية بمعنى أنه أصبح جزءا من بنية النص ونفس الشيء بالنسبة للبيت الثاني الذي يتحدث عن فضيلة اعتلاء الخيل. فالمعروف تاريخيا أن الخيل ترمز للقبيلـة العربيـة والـشهامة والمجـد لهذا فإن استحضارها في النص يدل على سيادة وعـي ماضـوي نكوصـي يتـشبث بأهـذاب الماضـي ويحن لأمجاد غابرة. ونفس الشيء يقال بالنسبة للأشطر الشعرية الأخـيرة المطبوعـة بنبرتهـا الغنائيـة والبطولية الواهمة.

ويحتوي النص، أيضا، على أصداء أسطورة أوديب التي وردت على لسان شـداد في سـياق حديثه مع أخته خولة التي تحدت والـدها وقـررت الـزواج بـشكيب رغبـة منهـا في صـياغة قـدرها بنفسها. أنا قرأت عن مسرحية اسمها (أوديب الملك) إن أوديب رغم معرفته بقـدره الـذي ينتظـره، انطلق ليتحدى ذلك القدر، ويصنع قدره بنفسه. وأنت فعلت هذا تماما، طبعا، اضطررت أن تغـيري

اتجاه ذلك القدر... ولكن، لايهم. صفة الإنسان أن يظل يتحدى قدره"(الرواية، ص.104). من المعروف أن مصير أوديب سبق أن حددته نبوءة الآلهة، ورغم صراعه المرير من أجل تغيير مسار هذه النبوءة إلا أنه فشل في الأخير وعرفت حياته نفس المراحل التي سبق للنبوءة أن حددتها. تتشابه حالة أوديب مع حالة خولة هذه الأخيرة التي سبق لمريم خضير أن قالت لها "أنت بنت مفتحة العينين مغمضة القلب، ضيعان شبابك" (الرواية ص. 107) لن يصير لك مثلما صار لي أبدا، أنت ستظلين مغمظة القلب" (الرواية ص.107). فهذه "النبوءة" حددت بحسم مصير خولة التي ظلت مترددة وخائفة وعاجزة عن اتخاذ قرارات جريئة في حياتها لهذا، فبالرغم من تعلمها الخياطة واستقلالها المادي عن زوجها إلا أنها لم تستطع أن تصنع قدرها الذي تتحرر من خلاله من عقدة والدها ومن الإكراهات الأخلاقية والإجتماعية. فالعلاقة بين المحكي الأسطوري والمحكي الروائي تبدو متشابهة ومتناظرة.

لقد اختص هذا القسم من الرواية في تصوير مرحلة من أهم مراحل تطور الشخصيات الروائية الباحثة عن "الخبز والحرية" وخاصة وأن أغلبها عانى من الجوع والأوبئة التي طبعت زمن سفر برلك، كما أنها عانت من تسلط الفئات الإقطاعية التي كانت تسخر "ثقافيها" لإستغلال الفلاحين واستنزاف طاقاتهم. وقد شكل الإنتقال من القرية إلى المدينة فرصة لتخلص هذه الشخصيات من سلطة "البكوات" وجورهم من جهة، وفرصة للتخلص من الجهل والخرافة والفقر من جهة ثانية.

ويبدو أن أغلب شخصيات النص لم تستطع أن تحقق حريتها المطلقة وتتجاوز عقبة الفقر دفعة واحدة باستثناء مريم خضير التي استطاعت أن تحققهما معا. فقد قالت لخولة "(...) أنا شبعت الخبز، وشبعت الحب، وشبعت الحرية، والناس كلها جائعة مذلولة". (الرواية، ص. 112).

يعتبر هذا القسم من الرواية مرحلة انتقالية سواء بالنسبة لأحداث النص أو بالنسبة للشخصيات التي لازالت هنا في مرحلة البحث ولم تستقر بعد على وضع نهائي وثابت. وقد تم تسريد أغلب فقرات هذا الجزء من الرواية على لسان خولة التي قدمته بصيغة الإعترافات التي تتسم بالنبرة الحميمية المنسابة والبوحية. وقد جاءت الحوارات قليلة جدا في حين كثرت المونولوجات والنجوى والأسلوب غير المباشر. وقد كثرت في هذا القسم تدخلات الكاتب المفتعلة التي عملت على توجيه بعض الحوارات وفرضت على بعض الشخوص لغة ليست من صميمها، فمثلا الحوار الذي دار بين خولة وأخيها شداد عن حبها القديم لإسماعيل السنديان وعن العادة الشهرية وعن

العديد من القضايا التي ليست من طبيعة هذه الشخصية الخجولة والمترددة خاصة وأن علاقة خولة بشداد لاتسمح بكل هذه الجرأة وهذه الصراحة في التعبير. ونفس الشيء بالنسبة لعلاقتها بعبسي الذي كانت تستشيره في حياتها العاطفية وهو الإنسان التقليدي المحافظ الذي يضرب ابنته لأنها تدخن. لكن هذه الهنات البسيطة والعابرة ليس من شأنها أن تقلل من قيمة هذا النص الذي يعتبر بحق من أجمل نصوص هاني الراهب.

الميراث

إذا كان القسم الأول من الرواية قد عمل على رصد جانب من الحياة الطهرانية والملحمية للشير والتي كان سكانها يتكتلون ويتوحدون أمام أي خطر من أخطار الطبيعة، فإن القسم الثالث قد عمل على رصد الأنانية المتفشية والسيادة المطلقة للمصلحة الذاتية التي أصبحت عنوان مرحلة السبعينيات التي شهدت تحولات كبرى على مستوى القيم والأفكار والسلوكات. لم تبق عائلة السنديان تلك العائلة الموحدة والمتناغمة بل إنها تفرعت وتشتت خاصة بعد إقامة أبنائها بالمدينة وابتعادهم عن القرية، وتخلي بعضهم عن الكنية (الدكتور محمد علي) كما أن بعضهم أصبح في قمة الهرم الإجتماعي (عبسي) ومنهم من يقاوم من أجل سد رمق الجوع (شداد، اسماعيل...). لقد انتهى ماكان يوحد آل السنديان ويربطهم، غير أن الظهور المفاجئ لقصة الميراث ستجعلهم يقتربون من بعضهم البعض ويفكرون بشكل جماعي في كيفية التعاطي مع هذا المعطى الجديد باستثناء شداد الذي ظل ينأى بنفسه عن هذه القصة. يعتبر الميراث النواة الرئيسية والبؤرة المركزية التي انتظم حولها السرد في هذا القسم من الرواية، كما أنه اشتغل كتيمة مركزية في عالم الرواية. لقد اكتشفت الدولة فجأة أن بعض بقايا الدونمات من أرض آل السنديان تحتوي على معدن نفيس لهذا تقرر شراءها. غير أن عملية البيع والشراء ليست دائما سهلة لما يعترضها من مشاكل واختلافات ومصالح. لقد اختلفت فكرة الميراث من فرد لآخر فكل واحد تعاطى مع هذه المسألة بطريقة تختلف عن الأخرى لهذا سنقف عند مواقف كل فرد من هذه المسألة لأن هذه المواقف تستنبط جانبا من الخلفية الإيديولوجية التي ساهمت في توجيه هذه المواقف وتحديدها.

الشخصيات ومنطق أفعالها

محمد علي – عبسي: يعتبر محمد علي الريحان وعبسي من أكثر المتحمسين لقصة الميراث، فمنذ أن تم الإعلان عن وجود الألمنيوم بأرض أجدادهم حتى سارعا للإستفادة بأكثر نصيب من هذا الكنز الذي لم يكن واردا في البال. لكن مشاكل كثيرة كتصحيح الكنية جعلت هذه الرغبة تتعطل وتتأجل. ينتمي كل من محمد علي (الطبيب) وعبسي (الضابط) إلى الطبقة المتوسطة القريبة من مصادر القرا ر خاصة عبسي بحكم اشتغاله في الجيش ومركزه الذي يسمح له باستصدار قرارات لصالحه. لقد أضفى الكاتب على فكرة الميراث بعدا رمزيا ودلاليا مباشرا بحيث إن القارئ يكتشف منذ الوهلة الأولى أن المقصود بهذا الميراث هو تراث الأجداد المادي والروحي. وهذه المباشرية في التعامل مع فكرة الميراث جعلت الكاتب يتحكم بشكل كبير في جميع الحوارات والأقوال إلى درجة تحميل العديد من الشخصيات مالاطاقة لها به. وقد أثرت هذه الطريقة بشكل سلبي على البناء الفني للنص خاصة في هذا القسم من الرواية، كما أثرت على طريقة تطور الأحداث التي لم يسمح لها الكاتب بأن تتطور بشكل طبيعي. فالموقف الذي يعبر عنه كل من عبسي وعلي الريحان إزاء مسألة الميراث شبيه بالموقف النفعي والإنتهازي للطبقة السائدة من مسألة التراث بشكل عام، يقول عبسي في إحدى حواراته مع زوجته فدوى: "لالا. أنا فرح. ومندهش. مثلما قلت لك عن الجذور. ظننت أنه لايوجد غير الجذور التي مددناها. لا مصدر للحياة غير الذي صنعناه. وإذا به، ماتزال هناك جذور تربطنا بالماضي. بأجمل ما في الماضي، وهي تظهر لنا لتحيينا لتباركنا. هذا يعني أننا نحن حقيقيون. إن الذي بنيناه ووصلنا إليه، حقيقي، أصيل. لأنه في هذا العصر الدائم، أحيانا يحس الإنسان أنه ربما كان على خطأ – أو أنه لم يعد يعرف من هو ويخيل إليه أنه أضاع الرؤية لكثرة ما تغير وتجدد. هذا الميراث يعني أننا لسنا على خطأ، ولسنا بلاهوية، ولسنا بلارؤية". (الرواية، ص. 171).

يتضح من كلام عبسي أن الميراث ليس مجرد شيء مادي بل هو الهوية والجذور. لقد ساهم عبسي في تحقيق الثورة على الإقطاع وبناء الدولة الحديثة، هذا الحلم الذي ظل يراوده منذ أن وعى أهمية التغيير وضرورته. غير أن هذا التغيير الفوقي الذي انجزته الطبقة المتوسطة خاصة منها فئتها العسكرية لم يستطع أن يقضي على كل مظاهر التخلف كالفقر والأمية والإستبداد، هذه المظاهر التي ظلت تكتوي بنارها الفئات الدنيا من المجتمع كما هو الشأن بالنسبة لإسماعيل السنديان الذي يعاني ابنه من فقر الدم بسبب سوء التغذية.

وتقدم لنا الرواية أصداء الإعتقالات التي تطال بعض التنظيمات اليسارية المعارضة للنظام القائم وترمز هذه الإشارة إلى تأكيد طبيعة الإستبداد الذي تمارسه الدولة الحاكمة ورفضها المطلق لأي صوت مغاير أو مخالف، لهذا فإن كل من شداد، بديع، رمضان، حيان .. يمثلون الصوت المناهض لصوت الدولة والرافضين لسلطتها وقوانينها الجائرة. وينسجم هذا الرفض مع المنحدر الإجتماعي الذي تنحدر منه الفئات فأغلبها يعيش في ظروف مزرية ولاإنسانية. وهذه الفئات الرافضة لاتتوفر على مشروع بديل لما هو سائد بل إن رفضها لايتعدى التساؤلات العفوية والتعبيرات الجهورة عن الإستياء من مظاهر الفساد والتهريب والرشوة السائدة بقوة وبتشجيع من عناصر نافذة في أجهزة الدولة. فشداد، مثلا، يتم اعتقاله أكثر من مرة لالشيء إلا لأنه يرفض تسهيل عملية المرور للبضائع المهربة. لكن هذه الإعتقالات لم ترهب شداد بل جعلته يستمر في سلوكه ويتشبث به ليس إيمانا منه بأهمية التغيير وضرورته بل فقط لأنه يريد أن يعرف نفسه كما يقول. وشداد ليس شخصية سياسية بالمعنى العميق للكلمة بل هو مجرد عامل بسيط وثقافته محدودة وليست له أحلام كبيرة، بل إن أكثر مايطمح إليه هو العيش بسلام مع زوجته التي يحبها وتحبه بعيدا عن كل ما من شأنه أن يشوش عن حياته ويعكر صفو طبيعته الرافضة لأي غش وارتشاء أو تهريب. وقد ظل اسم شداد يرد، في الغالب ، مقترنا بصديقه "الشوري" بدون أن يقدم لنا النص تفاصيل معينة عن هذه الشخصية التي ظلت تحضر كمرجع سواء بالنسبة لشداد أو لزهرة، وكمجال للسخرية من طرف عبسي.

وفي مقابل هذا الصوت الباحث عن الحرية والمتعرض دوما للإضطهاد والقمع تقف الدولة كصوت مناقض ومعارض لأي تغيير. وقد تحولت الدولة إلى صوت شمولي أحادي لايسمح بأي هامش من هوامش الإختلاف أو التعدد بل أكثر من ذلك فقد أصبحت تتحكم حتى في أولئك الذين شيدوها وحلموا بها كجسر نحو التقدم والحرية. فهذا عبسي رجل الدولة بامتياز يجد نفسه عاجزا أمام هذا الوباء الجديد."(...) حقيقة أن هذه الدولة التي قامت على كتفيه، صارت كيانا مستقلا عنه، كيانا جسيما مفزعا لايقاوم، يحدد له مقدار حريته الشخصية ومعناها، كيانا ليس خفيا، ولكن يصعب حصره وتحديده كأنه اخطبوط له من الأذرعة مايخفي الجسد الذي تتفرع منه. منتشر في كل مكان كذراري الشعاع، سوى أن شعاع أسود، يمكنه في أية لحظة أن يغدو مهلكا مثل جرثوم يستوطن الفؤاد ويفرخ ويتناسل، ويعشش في الزوايا ويجتاح المسافات. وها قد لحقته لوعة من ذلك الوباء". (الرواية، ص. 258).

وإذا كانت رواية 'الوباء' تفتقد للشخصية / البطل التي تميز معظم الروايات التقليدية فأعتقد أن بطل هذه الرواية هي الدولة الحاضرة بقوة في كل مناحي الحياة والمؤثرة بشكل كبير على كل القرارات والمصائر والحيوات.

وإلى جانب هذا الصوت التوتاليتاري المهيمن نجد الكاتب يشخص أصواتا أخرى مختلفة ومغايرة عبر حوارية عملت على تشخيص مختلف المواقف والأفكار والإستيهامات. والدولة كما وصفها شداد تشبه الآلهة في العصور القديمة، فالإنسان هو الذي خلق الآلهة لتساعده على الحياة ومقاومة الموت إلا أنها استقلت عنه وأصبحت تمارس سلطتها عليه ونفس الشيء بالنسبة للدولة في الزمن الحديث التي تحولت إلى آلة لا ترحم أحدا. لقد استطاع الكاتب أن يشخص بعمق الدور المهيمن للدولة على مختلف مناحي الحياة إلى درجة أن الأستاذ محمد برادة يقارنها برواية 'المركب' لغائب طعمة فرمان. يقول: 'أعتقد أن 'المركب' هي من بين الروايات العربية القليلة– ومثل رواية 'الوباء' لهاني الراهب – التي نجحت في تشخيص نموذج الدولة العربية الحديثة تشخيصا لغويا يكشف سلطويتها وايديولوجيتها التلفيقية ولغتها الآمرة'[1].

لقد شخص الكاتب، في هذا القسم من الرواية، أربعة أصوات أساسية:

- صوت السلطة (الدولة) ويمثل هذا الصوت كل من عبسي – أبو ثائر – محمد علي... ويتميز هذا الصوت بنبرته الأحادية الآمرة كما أن أغلب المعبرين عن هذا الصوت السلطوي يحتلون مراكز اجتماعية مهمة.
- صوت الذات القلقة الباحثة عن الأمان: ويمثل هذا الصوت كل من شداد بديع رمضان .. ويعمل هذا الصوت المغاير على تنسيب الصوت الأول والتخفيف من هيمنته على النص كما أنه يضفي عليه طابعا حواريا عميقا.
- صوت الأنثى الرافض في صمت: ويمثل هذا الصوت كل من فدوى، خولة، سوسن، زهرة...

تنحدر فدوى من طبقة بورجوازية إلا أن لغتها وسلوكاتها لاتعبر عن ارتباطها بقيم هذه الطبقة بكثرة كما أنها تميل إلى سلوكات ومواقف مختلفة عن منحدرها الإجتماعي. إنها شخصية

---

(1) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة، 1996، ص. 45.

تتعاطف مع شداد وزهرة وتحب خولة وحبرية كما أنها تضمر شرخا عميقا وقاسيا تسلل إلى علاقتها بعبسي المشغول بمصالحه الشخصية وغير عابئ بمشاعرها وأحاسيسها. إنها نموذج الأنثى الباحثة عن الحب والأمان في زمن لم يعد فيه للحب أي معنى. لقد ظلت فدوى تكبت عذابها أمام حبها لعبسي الذي بدأ يخبو وينطفأ. أما خولة فأحسن من عبر عن شخصيتها هو شداد الذي قال لها: "أنت لم تتغيري، بقيت واقفة على عتبة الحلم، لم تدخلي ولم ترجعي" (الرواية، ص. 230)، وفعلا فإن خولة ظلت شخصية مترددة حائرة وعاجزة عن اتخاذ القرارات الحاسمة في حياتها. وبظهور قصة الميراث ظهرت لديها أحلام استهلاكية جديدة كالحلم بشراء شاليه بالشاطئ واقتناء المزيد من الأثاث لبيتها. كما أنها ظلت حلقة وصل بين شداد وعبسي المتسمة علاقتهما بالتنافر والتباين. أما سوسن فقد ظلت بعيدة عن قضايا الميراث والثورة والتغيير لأن كل هذه الأمور لم تكن تهمها في شيء ولهذا ظلت كيانا إنسانيا مستقلا يحيا حياته خارج هذه الدائرة التي تكبل الجميع، وهي بتدخينها السري وعلاقاتها وخروجها عن نمط حياة والدها ومقاومتها السلبية له تبدو كأنها تبحث عن أشياء أخرى لا توفرها السلطة ولا المال. ورغم تعرضها للضرب المبرح من طرف والدها أكثر من مرة إلا أنها ظلت متمسكة بسلوكاتها: تدخن وتخرج مع أصدقائها متحدية في ذلك إرادة والدها وجبروته.

إن تمرد سوسن تطلع إلى مايجعلها تحقق ذاتها وتتذوق الحياة وذلك عن طريق تقويض سلطة الأب والإستجابة لنداءات الروح والجسد وتحريرهما من عبئ المحرمات. إنها نموذج الأنثى اليافعة الرافضة للإرغامات والقيود والعاشقة للحرية والتمرد. أما زهرة فإنها شخصية ذاقت مرارة العذاب والقهر الإجتماعي إبان طفولتها لهذا تبدو ذات طباع حادة وصارمة إلى درجة القساوة سواء مع نفسها أو مع غيرها. فقد رفضت فكرة الميراث رفضا مطلقا وظلت تحذر شداد من مغبة السقوط في شراك هذا الوهم. كما أنها كانت تحذره من قبول أي نوع من أنواع الرشاوي حتى ولو كانت في شكل هدايا بسيطة وبدون مقابل. لقد كانت توقظ شداد كلما أغفت المغريات نفسه وتشد من إزره وتصلب عوده وتسمي له الأشياء بمسمياتها. كما ظلت راضية عن علاقة شداد بصديقه الثوري وتشجعه على ذلك وتحرضه. لقد كادت شخصية زهرة أن تكون متميزة وبارزة في النص لو أن الكاتب ترك لها الحرية في التطور والنمو العادي والطبيعي. لقد تدخل الكاتب بشكل كبير في حياة زهرة فجعلها تتكلم لغة أكبر منها بكثير وحملها أشياء لا طاقة لها بها فجاءت شخصية باهتة شاحبة ومصمتة تبدو عليها ظلال الكاتب بارزة ، إذ كيف يعقل أن زهرة المرأة التي لم يسبق لها أن

دخلت المدرسة ولا أن تلقت أي تعليم أن تتبنى أفكارا ليست من طبيعتها، تقول مثلا، عن الميراث 'وحياتك ياشداد، لاأريد ورثهم ولا وسخهم. وأنت لايحق لك أن تأخذ قرشا واحدا لم تتعب عليه. هذه هي مبادئك. أليست مبادئك؟ صحيح أنت لاتستغل أحدا إذا ورثت، لكن مبدأ الوراثة مبدأ استغلالي' (الرواية، ص. 165). فعلى الرغم من كون نصيب شداد من الميراث نصيب شرعي وهو في أمس الحاجة إليه إلا أن زهرة ترفض ذلك بشكل مطلق لا لشيء إلا لأن مبدأ الوراثة مبدأ استغلالي! ولاينحصر هذا الموقف السلبي على الميراث فحسب بل ان لها موقفا سلبيا من أي نوع من أنواع الحياة الرغدة والميسورة، تقول لشداد مثلا: 'إذا تعودت أن تكون معك مئة ليرة، ستريد أن يكون معك ألف وبعد الألف مائة ألف. ستجد السرير المتعقع الذي ننام عليه الآن مقرفا، مهترئا. ستريد سريرا ملونا مثل مايعرضون في المجلات. وكنبات وسجادات، والغسالة، والبراد، والتلفزيون، ومالاأعرف. ستريد أن تشتري لأولادك العابا وتعطيهم مصروفا مثل أولاد الأكابر. وتعودهم على حياة الترف البورجوازي التافه حتى يكبروا ويصير همهم أن يحافظوا على هذا الترف. ستحرمهم نعمة الخشونة والتعرف على قيمة الأشياء، وهكذا تخسرهم الثورة، ويتأخر مستقبل الناس جيلا ثانيا' (الرواية، ص. 242).

لقد جاءت شخصية زهرة شخصية مصمتة أحادية نهائية لا ينالها شرخ التناقض الداخلي ولاتتبدل ولاتتغير لغتها كأنها تعيش خارج الزمن. وهي تتميز بنقاء مطلق لهذا فإنها تكاد تكون لاإنسانية وغير تاريخية لأنها لم تعش لحظة ضعف واحدة في حياتها. لقد ساهم الكاتب بسبب تدخله، أحيانا، في حياة شخوصه، خاصة زهرة، في إضعاف الجانب الحواري في النص وحوله إلى مجال مثقل بالأطروحات والمماحكات الفكرية في مسائل الدولة واليسار والطبقات والمعارضة والإقتصاد والعنف فكان النص أحيانا يبدو كأنه حامل لأفكار صاحبه، ونجد أن الكاتب هاني الراهب يعترف لنفسه بهذه المزالق قائلا: 'لكن لما انتميت إلى الحركة القومية كان هذا يؤثر على كتاباتي، أحيانا بوعي، أحيانا بلا وعي. كنت أريد أن أثبت، كما قلت، أفكارا معينة، وكان يتم هذا باستمرار على حساب الفن (...) كذلك أثرت هذه الناحية على انتاجي الأدبي وهناك مآخذ على رواياتي وقصصي القصيرة سببتها الناحية الإيديولوجية'[1].

وقد عمل هذا الجانب الأطروحي في النص على إضعافه بنائيا وفنيا. وقد كثرت تدخلات الكاتب بشكل كبير في هذا القسم من الرواية على عكس باقي الأقسام الأخرى.

---

[1] فاضل جهاد: أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، ص. 266.

- الصوت الفلسطيني المقلق:

لقد وعدنا الكاتب في مطلع "ألف ليلة وليلتان" بأن الزمن الجديد الذي تنتهي به هذه الرواية سيكون سداة لرواية قادمة ثم جاءت "الوباء" بعد أربع سنوات كتعبير عن هذه السداة الموعودة. فإذا كانت "ألف ليلة وليلتان" قد أخبرتنا برحيل العديد من الشباب نحو فلسطين للمساهمة في العمل الفدائي إلى جانب فصائل الثورة الفلسطينية فإن رواية "الوباء" تقدم لنا عودة أحد هؤلاء الفدائيين (كنعان) الذي قفل راجعا بعد مجزرة تل الزعتر حاملا معه نبوءة سياسية تقول: "بعد سقوط تل الزعتر قلت لحالي ياولد الشغلة استوت سيأكلها الفلسطينيون في كل مكان" (الرواية، ص. 256).

يعود تاريخ اختفاء كنعان إلى سنة 1948 تاريخ النكبة العربية، شارك في الجيش الفرنسي ثم الإنجليزي وبعد ذلك تسلل إلى معاقل التنظيمات الفدائية الفلسطينية وظل هناك يقاوم الإحتلال إلى أن تم اعتقاله. بعد خروجه من السجن حمل جواز سفر اسرائيلي وفرضت عليه سلطات الإحتلال العمل لصالحها إلا أنه استطاع التخلص منها وعاد إلى وطنه بعد أن اعتقد الجميع أنه توفي. لقد شكلت عودة كنعان تشويشا كبيرا على التراضي الحاصل بين عائلة آل السنديان حول الميراث. لهذا فرض عليه عبسي البقاء في الطابق السفلي حتى تنتهي مسألة الميراث، وبعد ذلك سيحاول أن يستصدر له بطاقة هوية. يرمز كنعان إلى الفلسطيني غير المرغوب فيه والمقلق والمحرج لهذا فإن دلالة "القبو" الذي كان يقيم فيه تشير إلى التهميش والإقصاء الذي يعاني منه الصوت الفلسطيني في جميع العواصم العربية بما فيها تلك العواصم التي تقول عن نفسها أنها قومية وتقدمية. لكن كنعان لم يكن من النوع الذي يرضى بالمكوث في "القبو" لهذا فإنه كان يخرج ويتجول كما يشاء غير آبه بتحذيرات عبسي خاصة وأنه خبر كل أنواع المتاعب والآلام بل أكثر من ذلك أنه يسخر حتى من فكرة البطاقة لأنها لاتعني له شيئا، يقول لشداد: "ياأخي شداد، أنا حملت السلاح ربع قرن وزيادة، لم أخسر معركة واحدة، ولم أربح حربا، معي هوية فدائي؟ ليست جواز سفر ولا هوية من دولة معترف بها. وفي العالم ناس كثيرون يعتبرونها وثيقة على كوني إرهابيا. لا يا أخي لن أصرخ في الشوارع معلنا من أنا، إذا لم يعطني السلاح إسما لن تعطيني الكلمات، من عام 48 ونحن نبعبع بالكلمات" (الرواية، ص. 261). رغم الحضور القصير لشخصية كنعان إلا أن صوته كان قويا وهادرا أصعق الجميع ودفعهم إلى البحث عن تبريرات لتغييبه من مجالات تفكيرهم وإعلانه ميتا لدى المصالح المختصة.

لقد ساهم توظيف اللهجة العامية والإستفادة من اللغة المحكية والتركيبات الشفوية في إضفاء تعددية تعبيرية على النص كما أن تنويع مستويات اللغة جاء مجسدا لإختلاف المستويات الإجتماعية والثقافية للشخصيات المتحدثة.

الأجناس المتخللة

لقد ساهمت الأجناس المتخللة في تعديد لغات النص وتنويعها وقد التحمت هذه الأجناس المتخللة مع السرد والوصف والحوار فغذت جزءا من البنية السردية تتبادل وباقي البنيات الأخرى علاقة التفاعل والإستفادة وأهم الأجناس التي تخللت هذا القسم هي مزيج من الأمثال الشعبية التي كانت ترد على لسان بعض الشخصيات بالإضافة إلى أبيات شعرية من تأليف اسماعيل السنديان، وقد ألف هذه الأبيات بمناسبة اكتشاف الألمنيوم بأرض أجداده. فجاءت هذه الأبيات مستحضرة للمجد الغابر الذي كان ينعم فيه أجداده آل السنديان. تقول بعض هذه الأبيات:

سلام على ماضيك امسيت بلقعا ... وقد كنت للأحباب مهدا ومرتعا
أقفر وهجر بعد أن كنت مأمنا ... يناجي بك الأحباب بالحب مهيعا

****

أيا مربعا هيجت ذكرى دفنتها ... ورحت تريني ماشجاني ولوعا
وكان اعتقادي لن يمر بخاطري ... واذ بك تبديه كما كان رائعا
وان كان إنسان شقيا وبائسا ... ومر على الماضي السعيد توجعا

تبدو الطريقة التي شيد بها اسماعيل أبياته، طريقة تقليدية تسير على نهج الشعر العربي القديم. فقد افتتح قصيدته "بالبكاء على الأطلال" متأسفا ومتحسرا عن ماض كان جميلا وآمنا وغدا قفرا وخاليا من الأهل والأحباب. وهذا المكان الذي يبكيه اسماعيل ويتأسف على ذكراه هو، على مستوى النص، قرية الشير التي كانت تضم أفراحه وأحزانه وأحلامه بمعية أقرانه لما كانوا في زهرة العمر وكانوا يملأون حياة الشير حركة ودينامية ويضفون عليها قيمة ومعنى. إن هذا الحنين هو حنين إلى ماض كلي "ملحمي" كانت تذوب فيه الفردانية أما مصلحة الجماعة حيث كان الكل يتكتل

ويتوحد من أجل إنتاج زراعي أفضل، وكلما كان الموسم الفلاحي جيدا كلما كانت الفرحة أعم وأشمل. غير أن هذا الزمن البطولي سرعان ما خبا وانطفأ ولم تعد الشير هي الشير، وبدأت القيم تتغير وتتبدل وبدأت "النترية" تجتاح العلاقات والأخلاق والسلوكات، لهذا يقول عنها اسماعيل السنديان في افتتاح قصيدته:

سلام على ماضيك أمسيت بلقعا   وقد كنت للأحباب مهدا ومرتعا

أما الأبيات الأخيرة فإنها تشخص عودة هذا الحنين الذي استفاق وتوهج بفعل قصة الميراث التي جاءت لتؤكد قيمة الأرض / الماضي. لقد كان اسماعيل من أكبر المتحمسين لقصة الميراث بل إن مايميزه عن عبسي مثلا هو أنه لم يأبه بالجانب المادي والنفعي من هذا الميراث، بل كل ماكان يهمه هو الجانب الرمزي والدلالي الذي يؤكد عراقة شجرة آل السنديان وقيمة هذه العائلة في الماضي والحاضر. إن هذه النغمة "الغنائية" التي أضفاها اسماعيل على قصة الميراث هي ماجعلت منه شخصية متميزة ووفية أصولها ومنبعها الذي لايأبه بالأشياء المادية الزائلة، أليس هو من باع شجر الغابة ليشيد مدرسة؟ يقول عن الميراث: "(...) الناحية المادية ليست بيت القصيد . أتعرف ما شعوري الآن؟ شعوري الآن مثل شعوري يوم قرأت القرآن أول مرة وامرأ القيس أول مرة يومها بهرني ذلك الإرث العظيم، تعرف امرؤ القيس كان فتى طائشا قصير النظر، لكن الأمر جاءه ، ماذا فعل؟ وهب له حياته، وهب حياته: نحاول ملكا أو نموت فنعذرا. أنا وأنت، كلنا، لم نحاول ملكا، ولم نمت، ولم نعذر" (الرواية، ص. 162). يبدو من هذا الكلام الذي ورد على شكل حوار أن الجانب المادي من الميراث لايهم اسماعيل بل إن مايهمه منه هو جانبه الرمزي وهذا يدفعنا إلى استعادة سيرة حياة اسماعيل التي ظلت تتميز دائما بإضفاء هذا الطابع الرمزي والعميق على الأشياء. إلى جانب هذه الأبيات الشعرية التي تخللت النص ورفدت بنياته بعناصر جديدة نجد محكيا تفلزيا تخلل هو الآخر النص، يقدم هذا المحكي قصة عاشق يائس ومحبط اضطره حبه الفاشل إلى تناول حبوب فاليوم الانتحار بهدوء تام بعد أن خانته حبيبة عمره (انظر الرواية، ص. 194). يقدم هذا المحكي من منظور خولة فهي التي كانت تجلس أمام التلفزة وتتابع وقائع الشريط. وقد قدم هذا المحكي مباشرة بعد انتهاء خولة من استعراض مشترياتها ومشتريات أبو نضال الذي اقتنى غرفة نوم جديدة، وجاء أيضا بعد حكيها لشداد عن حفلة خطبة فاتن بنت أم نواس التي كلفت ثلاثين ألفا وخاتم للخطبة الذي كلف خمسة وعشرين ألفا ... وغيرها من المشتريات التي تؤكد الطابع

الإستهلاكي الذي أصبح طاغيا ومهيمنا على الحياة العامة، فمباشرة بعد استعراض هذه المظاهر ذات الطابع الإستهلاكي يجيء هذا الحكي كأنه نقيض للقيم الإستهلاكية. فالعاشق عندما ينتحر لأن حبيبته خانته فهذا دليل على أن الجانب الإنساني في الإنسان لازال قائما ولم يمت.

لقد جاء الحكي التلفزيوني كانزياح قيمي عن علاقات الواقع التي أصبحت مطبوعة بطابع المصلحة والمنفعة والأنانية. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فهذا الحكي يجيء كمقابل عكسي لحياة خولة العاطفية التي ظلت مسكونة بالخوف والتردد فهي لم تستطع في حياتها أن تعيش علاقة حقيقية تسير فيها إلى أقصى الحدود لأن الإرغامات الأخلاقية والإجتماعية ظلت دائما تمنعها من ذلك لهذا فوجئت بهذه القصة وصعقت بنهايتها المأساوية.

لقد ساهمت هذه الأجناس المتخللة في تفتيت أحادية النص وعملت على تعديد لغاته وأصواته كما أنها أضفت عليه دينامية شكلية وتيماتية.

نبوءة الشيخ بهاء

يأتي السفر المفاجئ لخولة إلى قرية الشير كنوع من الإنتقال بعالم السرد من المدينة إلى القرية، أي من فضاء يتسم بقيم السرعة والتسابق نحو المصالح إلى فضاء الهوينى وذوبان الفرد في الجماعة. وقد جاء هذا السفر متساوقا مع أزمة نفسية وروحية كانت تمر منها، لذلك فإن لبحثها عن الشيخ بهاء الذي ستجده في المقبرة أكثر من معنى. ونظرا لكون مشكلتها الرئيسية تكمن في التوتر الحاصل بين عبسي وشداد، فقد كان طبيعيا أن تتوجه خولة للشيخ بهاء بسؤالها عن مستقبل علاقة أخويها . وقد جاءها جواب الشيخ غريبا وخارقا:

"- لاتخافي، أنت لك أخ ثالث

أيقنت أنها لن تظفر منه بطائل، لكنها قررت أن تماشيه

- كانوا كثيرين، وماتوا، لم يبق غير اثنين

- سيظهر من بين الغيوم وستحاكمين عليه

- وعبسي وشداد، سيصير لهما شيء؟

- الطلوع صعب، النزول أصعب، العودة من الموت أصعب وأصعب" (الرواية، ص. 231). لقد جاء هذا الحكي كعودة بالنص إلى عوالمه الأولى عوالم العجائب والخوارق والكرامات فنبوءة الشيخ بهاء بظهور أخ ثالث لخولة اثبتت نصيا، كما أن المقطع الأخير من حواره معها حدد

ماسيؤول إليه مصير آل السنديان. لقد جاء هذا المحكي كشذرة تنبئية عملت على خلخلة الإنسجام الوهمي للنص وبسطت أمام المتلقي الحالة شبه النهائية التي ستصل إليها وضعية بعض الشخصيات الرئيسية في النص. وستظهر هذه المسألة في القسم الأخير من النص حين سيغتال شداد ويعتقل كنعان ويتوارى عبسي في رحلة التيه والعذاب.

ظل عبسي وفيا لخطابه الرسمي وظلت لغته تراوح بين خطاب الأمر والتبشير والتبرير. فهو على المستوى الأول يعمل على توجيه أوامر صارمة وحادة لشداد محذرا إياه من السير على طريق مغاير لما هو سائد. فهذه النبرة الآمرة التي ظلت تميز لغته هي تعبير عن البنية الإستبدادية التي تتميز بها ايديولوجية المؤسسة الرسمية باعتبارها ايديولوجية أحادية يقينية ونهائية ونفس السلوك الذي طبع علاقته بأخيه شداد هو الذي ظل يسود علاقته بابنته سوسن فقد بلغ به الأمر إلى ضربها بشكل جنوني كي ترضخ لأوامره. أما نغمة التبرير فقد كانت تتخلل لغته حين كان يجد نفسه أمام بعض الأسئلة المحرجة أو أمام بعض التجاوزات المكشوفة من طرف الدولة لهذا فهو يبرر، مثلا، غياب الديمقراطية بادعائه بأن الشعب قطيع ولايمكن أن يساق الا بالعصا وأن الديمقراطية في شعب متخلف ستزيده تخلفا وغيرها من الإدعاءات التي تكشف الجانب التبريري في خطابه ونجد نفس النغمة التبريرية في حديثه عن نقائص الثورة"(...) قولوا لي من منكم أنجز شيئا في حياته؟ لذلك تضخمون السلبيات الطفيفة، وتلفون عليها مسؤولية فشلكم" (الرواية، ص. 217). أما العنصر التبشيري في خطابه فإنه يتبدى من خلال حديثه عن المستقبل، إذ أنه يصوره زاهرا ومشعا وأن أي مظهر من مظاهر العجز والتخلف التي يعاني منها المجتمع الآن سيتم تجاوزها في المستقبل وستتحقق التنمية التي ستقضي على كل هذه الآفات العابرة في نظره. وهو يعتبر بهذا الخطاب التجسيد الملموس لخطاب الدولة القمعي والآمر الذي لايسمح بأي هامش لباقي الأصوات المخالفة والمغايرة له.

لقد استطاع النص أن يشخص من خلال هذا القسم بروز طبقة جديدة على مسرح الأحداث وهي الطبقة الوسطى التي وصلت إلى دفة الحكم عن طريق العنف والإنقلابات العسكرية، وبمجرد وصولها إلى الحكم ألغت، هذه الطبقة، الحق في الإختلاف وقيم التعدد والديمقراطية معتقدة أن بناء الدولة الحديثة وحده قمين بإلغاء عصور التخلف والجهل. لقد شخص النص بقوة الدولة العربية العصرية وكشف عن خطابها المزدوج والحاوي لاديولوجية تلفيقية متناقضة تلغي الإختلاف ولا تعترف بشرعية أي صوت غير صوتها الوحيد. وقد تنبأ النص بالعنف

الذي سيلجأ إليه المجتمع إذا ظلت الأوضاع على ماهي عليه. يقول شداد "(...) أنا أتنبأ أن مئة السنة القادمة، أو خمسين سنة قادمة ستكون عصر العنف . ضغط الدولة في العالم سيزداد، والخائفون سيخرجون من جلودهم ويصيرون مادة للعنف." (الرواية، ص. 213) إن هذه النبوءة التي جاءت بها رواية "الوباء" تبدو اليوم متحققة في الواقع، فمن ينظر لواقع العديد من الأقطار العربية التي عانت من هيمنة الدولة الشمولية يرى كيف تحولت هذه الأقطار إلى فضاءات للعنف والعنف المضاد.

سفر برلك

رمزية السفر

يحمل هذا القسم الأخير من الرواية عنوانا مثيرا ودالا هو سفر برلك، فبمجرد قراءة هذا العنوان تحضر للذهن أجواء القسم الأول من الرواية الذي تناول بعض الأحداث التي دارت إبان سفر برلك الذي عرفته سوريا في زمن الحرب العالمية الأولى. وقد ارتبط هذا السفر بوباء التيفوس والجوع والموت الذي حصد عشرات الأرواح، كما أن أسرة آل السنديان عاشت بدورها هذه التجربة المريرة التي اضطرت الشيخ عبد الجواد إلى التخلص من ابنه الرضيع داوود إبان سفره إلى اللادقية. بحثا عن الخبز وهروبا من الموت الذي قضى على العديد من أهالي الشير. وقد ظلت ذكرى سفر برلك ماثلة وموشومة بذهن أبناء آل السنديان وغيرهم من شخصيات النص سواء منها من عاش هذه التجربة أو من سمع عنها. وإذا كان هذا القسم الأخير يحمل عنوان سفر برلك فإنه لايستعيد أجواء هذا السفر بل إنه يتحدث عن سفر آخر يحمل نفس المواصفات، وسنحاول أن نقف عند هذه المواصفات من خلال رحلة كل شخصية من الشخصيات.

تجدر الإشارة أن نؤكد في البداية على أنه إذا كان سفر برلك (الأول) سفرا حقيقيا في المكان والزمان، فإن السفر الثاني هو سفر رمزي لأننا لانجد أحداثا لسفر مادي واضح باستثناء الأسفار المتكررة لعبسي إلى دمشق ثم سفر شداد إلى الشير، بالإضافة إلى خلو هذه الأسفار من عنصر الغرابة الذي يجعل منها شيئا يستحق الإهتمام لهذا فإن مقولة السفر هنا ليست مادية بل رمزية خاصة وأن هذا الفصل عبارة عن مونولوج داخلي للعديد من الشخصيات مع ذواتها هذا ما يشجع على الإستنتاج بأن السفر هنا هو سفر نحو الذات من أجل محاورتها واكتشافها وتحديد طبيعة العلاقة التي تربطها مع العالم الخارجي. فمثلا فدوى الشخصية التي بقيت بعيدة عن قصة الميراث

وصراعاتها وأحقادها ، فقد ظلت تحضر من خلال بعض التلفظات كشخصية تعاني من حزن وفراغ قاتلين خاصة وأن زوجها (عبسي) لايهتم إلا بمصالحه الشخصية ومركزه الإجتماعي. ولكي تقاوم فدوى هذا الفراغ اختارت "السفر" في عالم الروايات، كقراءتها لرواية "الأب غوريو" لبلزاك، هذه الرواية التي تصف الحياة الإجتماعية في باريس، وتقول فدوى بأنها متلهفة لمعرفة نهاية القصة "أنا متلهفة لأرى إذا كان البطل في النهاية سيقدر أن يحترم نفسه وينجح، أو يصير نذلا وضحية مثل حبيبته (الرواية، ص. 277).

يتواشج هذا المحكي الذي ينتمي إلى رواية أخرى هي رواية بلزاك مع أحداث النص بشكل عام كما يتواشج مع وضعية فدوى بشكل خاص. فأغلب شخوص الرواية أصبحت ضحايا واقع قاس حولها إلى كائنات مشوهة وممسوخة تفتقد للحد الأدنى من الحس الإنساني، كما أن فدوى التي قاومت كثيرا هذا التيار الجارف أصبحت هي الأخرى وشيكة السقوط والإستسلام لإرغاماته وإكراهاته التي لاترحم. إلى جانب هذا السفر الرمزي لفدوى في عالم الحكي والروايات هناك سفر آخر مادي فرضته عليها ظروف العزلة واللامبالاة التي يعاملها بها عبسي، لذلك سافرت بمعية ابنتها إلى حمص. فهذا السفر المفاجئ والغريب من طرف فدوى دليل على أن شرخا عميقا بدأ يتسلل لعلاقتها بعبسي لهذا قررت السفر حتى تتمكن من التفكير والتأمل في مستقبل حياتها الزوجية بعيدا عن أي تأثير. جاء سفر فدوى بعد أن غدت جميع الأواصر التي تربطها بالعالم الخارجي لاشية، فالجميع أصبح مهموما بشؤونه الفردية وغير مبال بهموم وقضايا الآخر لهذا يمكن اعتبار هذا السفر بأنه بحث عن تواصل وعن معنى مفتقدين و هو، أيضا، سفر نحو الذات التي أصبحت غريبة وسط عالم تلفه الأنانية والفردانية القاتلة.

أما سفر عبسي المتكرر لدمشق فقد جاء بعد أن قررت الدولة الإستحواذ على ميراث آل السنديان مع تعويض بخس لكل فرد. هذا الثمن الذي لم يستطع اسماعيل أن يتمالك نفسه أمام هزالته فصرخ في وجه المسؤولين مسخرة، مسخرة. أرض تساوي مئات الملايين، يأخذ واحدنا 1500، والباقي تتقاسمه الدولة والشركات الأجنبية" (الرواية، ص. 271). لقد كان إعلان هذا الثمن بمثابة إهانة قاسية لعائلة آل السنديان لذلك فقد كانت جميع العيون مصوبة نحو عبسي باعتباره أحد الرموز المؤسسة للدولة "كان عبسي يبتسم بصفراوية. لم يود أن يبدو محبطا، ولم يتمكن من أن يخفي شعورا كاسحا بأنه خدع. غير أن الموقف يتطلب حركة، فتحرك. استدار بعزم وتصميم. ومشى نحو سيارته، كمن لايريد تضييع الوقت في الترهات . وطمأن خولة أنه غير مكترث إطلاقا

بكلام الموظف، وأن الأمر سيكون على مايرام حتماً. (الرواية، ص. 271) بعد هذا المآل الذي آلت إليه قصة الميراث أصبح عبسي أمام محك صعب إذ أن تنفيذ قرار الدولة بمصادرة الأرض سيصبح بمثابة إهانة له ونيل من الهيبة والمكانة التي يحاول أن يحافظ عليها أمام معارفه وأفراد عائلته لذلك اتخذت مسألة الميراث بالنسبة له بعدا اعتباريا، فهو إما أنه يستعيد من خلاله قيمته وهيبته، وإما أنه سيزداد هشاشة وعجزا أمام معارفه لذلك فإن أسفاره المتكررة نحو دمشق كانت تبتغي هدفا واحدا وهو إعادة الإعتبار للذات التي بدأت تتوارى وتتراجع أمام هذه الالة الزاحفة المسماة دولة.

أما سفر شداد إلى الشير فقد فرضته ظروف القمع والإضطهاد والتي يمر منها بسبب مواقفه المعارضة للدولة. فبعد أن اقتحم المخبرون منزله من أجل اعتقاله اضطر إلى التسلل والفرار إلى الشير مسقط رأسه. وبعد مدة قصيرة من اختفائه سيضطر للعودة سرا عند خولة ليأخذ منها مايحتاجه من أكل وملبس وغطاء. وعندما كان عائدا إلى الشير مارا بقرب منزلهم القديم جاءته ذكرى سفر برلك وذكرى أخيه داوود الذي تركه والده يموت تحت المطر في مشهد درامي آسر "هبط إلى المدينة، وبعد وداعه العجول، غدا المسير نحو بيته، كان ضوء الشمس يتلاحم من وراء الجبال الشرقية. كان لابد من المسير رغم استنقاع التعب في ساقيه. في مثل هذا الوقت قبل ستين عاما. قال لنفسه. كان أبو أحمد وزوجته وأولاده يعبرون هذه الطريق وكانا قد تركا ولدا في مكان ما ليموت تحت المطر". (الرواية، ص. 292).

إذا كان سفر برلك بمثابة هرب من واقع الجوع والأمراض والموت فإن سفر شداد هو الأخر جاء نتيجة الهرب من القمع والإضطهاد والموت. فخلال هذا الهرب سيعيش شداد تجربة قاسية وهي تجربة العزلة والجوع القاتل كأن الزمن تقهقر به بستين سنة إلى الخلف. فقد كان شداد خلال هذه التجربة القاسية يقتات من القمامة شأنه شأن الكلاب الضالة وظل على هذه الحال إلى أن تعب ومل واضطر للعودة إلى بيته ليلا لكنه سيفاجىء بعدم وجود زوجته وأولاده بل وجد آثار الدم وحدها شاهدة على قتل حسن الغفري، ولأن المخبرين كانوا يترصدونه فقد فتحوا في وجهه النار ورغم محاولته الفرار إلا أنه أصيب وظل يحمل جرحه النازف في العزلة والخلاء إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة معزولا ومهمشا. توجد العديد من نقط التشابه بين سفر برلك الأول وسفر برلك الثاني وسوف نحاول أن نقف من خلال هذا الرسم على أهم الخصوصيات والمواصفات المشتركة بين السفرين: الأول والثاني.

سفر برلك I	سفر برلك II
- الهروب من وباء التيفوس	- الهروب من وباء الدولة
- البحث عن الخبز	- البحث عن الخبر
- انتشار الأمراض	- معاناة شداد من المرض
- انعدام الأمن	- انعدام الأمن
- الموت في الخلاء	- الموت في الخلاء

يتضح من خلال الرسم أن الزمن بقي ثابتا وجامدا يعيد إنتاج نفس الواقع المتخلف والرديء. ومن بين الدلالات التي يمكن استنتاجها، أيضا من خلال هذين السفرين المختلفين في الزمن والمتشابهين في الخصائص هي أنه إذا كان الإنسان في السفر الأول قد واجه قوانين الطبيعة غير الخاضعة لأي منطق عقلاني فإنه لازال يواجه في الزمن الحالي نفس القوانين المتسمة بالعنف واللامنطق واللاعقل.

الحوارات

لقد قلص الكاتب من الحوارات في هذا القسم من الرواية إلى درجة أنه حوله إلى مونولوج طويل. وتقدم هذه الحوارات، رغم قلتها، صورة عن اختلاف وجهات النظر والتباين القائم في الأفكار والآراء وسنقف عند بعض هذه الحوارات لنستجلي بعض خصائصها الإيديولوجية والإجتماعية. يدور الحوار الذي سنركز عليه في البداية، بين حيان وأمه خولة بعد خروجه من السجن.

بإيجاز حكى لها عن فترة اعتقاله . وحكت له عن ضيقها الخانق، ودوامة أفكارها، عن شداد وعبسي وكنعان والشاليه وفنجان القهوة والهدايا والحفلات، وكان طيلة الوقت يبتسم ويدخن، أغضبها أنه لم يتأثر البث: (...)

- حيان أنت تسخر مني؟

- أبدا، ماما. لكن، نحن حكينا في هذا الموضوع من قبل، أنا حذرتك، أنا راقبت حياتكم جيدا، سمعت أحاديثكم. وأعرف علاقاتكم. أكثر ما تستمتعون به، الأكل، أكثر ماتهتمون به المال والإمتلاك والفضائح. اشتهيت أن أسمعكم تتحدثون في موضوع فكري في أسئلة عن الإنسان

والكون والمصير. أنتم عاميون إلى درجة الإبتذال لا أفراحكم أفراح. ولا أحزانكم أحزان. مشاعركم وآراؤكم ليست حقيقية. وجميع أسس حياتكم مبنية على معايير كان مجتمع حمورابي متقدما عليه... ' (الرواية، ص. 287).

يكشف هذا الحوار عن رؤيتين مختلفتين للعالم وللأشياء: رؤية حيان المتحررة والمستشرفة للمستقبل ورؤية خولة التقليدية الساكنة.

ينتمي حيان لفئة عمرية شابة فهو بفعل سنه ميال لرفض ما هو سائد ويسعى إلى واقع مختلف ومغاير. كما أنه على المستوى الثقافي يحمل ثقافة متحررة بفعل إحتكاكه ببعض العناصر اليسارية، فهو بفعل هذه الثقافة مؤمن بضرورة التغيير ويعمل من أجله متحملا في ذلك الإعتقال والتعذيب. تؤشر هذه الرؤية التنويرية التي يحملها حيان عن صوت ثقافي وسياسي جديد لازال يتلمس طريقه نحو الانوجاد والتحقق. وما اعتقاله بمعية رفاقه أكثر من مرة إلا دليل على خطورة الأفكار التي يؤمن بها وتهديدها للرؤية التقليدية السائدة التي لاتستطيع أن تحمي نفسها إلا بالقمع والإقصاء.

أما خولة فإنها النتاج الخالص لتربية والدها الشيخ السنديان وأخوها عبسي لذلك بقيت أفكارها تقليدية غيبية وتواكلية، فهي لاتتحدث إلا عن الهدايا والحفلات وعن أثمنة الشاليهات وقراءة الغيب بواسطة الفنجان. لغة خولة تعبير عن ايديولوجية تقليدية منتشرة وسط العديد من فئات الطبقة المتوسطة لذلك فإن حيان حينما كان يتحدث معها كان يستغل ضمير الجمع كأنه يوجه كلامه إلى هذه الفئة والشريحة من المجتمع. لقد جاء هذا الحوار بين خولة وحيان كتعبير عن طبيعة الإختلاف والتباين القائم بين شكلين من أشكال الوعي وبين لغتين: لغة تسعى إلى نقض القائم ولغة تعمل على إبقائه وإثباته.

ليست الحوارات التي تخللت هذا القسم من النص كلها حوارات بين أطراف مختلفة ومتباينة الرؤية بل إن هناك بعض الحوارات التي دارت بين أطراف تنتمي لنفس البنية التقليدية. ورغم أن هذه الحوارات الأخيرة لا تساهم في كشف التعددية الصوتية الكامنة في النص إلا أنها تساعدنا على استجلاء خصوصيات الصوت التقليدي المهيمن في النص لهذا سنستشهد ببعض هذه الحوارات لنرى خصوصيتها وطبيعتها. الحوار الذي سنقدم هو بين عبسي وخولة 'بقدوم عبسي، انتقلت فورا إلى ساحة اهتمامات جديدة. سمعت كلامه وصمتت. تأملته وبدأت ابتسامة الظفر التي تألق بها وجهه تنكمش وتخبو وهو يتساءل لماذا لم تطلق صيحة.

قالت: لاأريد شاليه يا عبسي

هتف مستنكرا ومستردا شعوره النشوان: لاتريدين شاليه!

نظرت إليه حائرة ثم دامعة:

- كنعان معتقل. جاءوا لشداد، شداد هرب: أخذوا كنعان.

صمتت منتظرة رد فعله المطلوب. أن يهب واقفا ويصيح: مستحيل، وتسرح فيه الإرادة والتحدي، ترسم على شفتيه ابتسامة تكسح هواجسها وتأثرها.

جاءت الإبتسامة. ورأتها مُتقعة . لقد صح توقعها. ورفضت أن تصدق. نبس متضايقا: - قلت له إبق في القبو. متى اعتقلوه؟

- قبل أسبوع

- بسيطة . لأجل هذا لاتريدين الشاليه؟

- وهل هناك شيء أفظع؟ سيعاملونه كمتهم وهو لا يقدر أن يقول من هو أقبلت فتاة الخياطة وقالت بارتباك: الست أم ناصر مستعجلة، وتقول فنجانك ملآن وكله حكي. والست أم وليد تقول هل تلبس ثيابها أم تبقى بالبروفة "(الرواية، ص. 279).

يكشف هذا الحوار عن العديد من الأشياء أهمها الهاجس الإستهلاكي لدى الشريحة المتوسطة . فالإهتمام المتزايد بالشاليه من طرف عبسي دليل على هذا النزوع وتأكيد له. ففي الوقت الذي يتعرض فيه كنعان للإعتقال ويشرد شداد ويضيع الميراث نجد عبسي يجري وراء الحصول على المزيد من المكتسبات الشخصية ويراكم رصيده الإستهلاكي مستفيدا في ذلك من مركزه في الجيش الذي يخول له الإستفادة من العديد من الإمتيازات كما هو الشأن بالنسبة للشاليهات التي حصل عليها. غير أنه في الوقت الذي كان يعتقد أنه سيفاجأ خولة بهذا الخبر السار فاجأته هي بخبر اعتقال كنعان. هذا الإعتقال الذي صعقه وشل إرادته ودفعه في الأخير إلى التزام الصمت وترك كنعان يواجه مصيره لوحده.

تتسم لغة عبسي بنوع من التعالي والثقة الزائدة بالذات ويتضح ذلك من طريقة استخفافه بخبر اعتقال كنعان معتبرا ذلك مسألة بسيطة. وهذا النوع من التعالي والخيلاء ناتج عن الموقع الذي يحتله اجتماعيا. وهو الموقع الذي يمنحه الكثير من الوهم بأنه فوق الجميع وأهم من الجميع غير أن عجزه المتكرر أمام العديد من القضايا جعله يشعر بضعفه أمام آلة الدولة القوية والصلبة. أما لغة

خولة في هذا الحوار فإنها تكشف عن شعورها بالإنسحاق والقهر أمام اعتقال كنعان واختفاء شداد، فخولة التي كانت تحلم دائما بالتئام شمل آل السنديان وانتهاء الحزازات بينهم ما فتئت ترى العكس هو الذي يتحقق يوما عن يوم لذلك جاءت لغتها مشوبة بالحزن والشجن. إلى جانب هذه الأطراف المتحاورة في هذا المقطع هناك طرف ثالث انضاف صوته إلى هذا الحوار وهذا الطرف هو 'الفتاة الخياطة'، تحمل لغة هذه الفتاة استفسارا وخبرا في نفس الآن، فهي تحمل استفسار أم وليد إلى خولة وتقول لها هل تلبس ثيابها أم تبقى بالبروفة. أما الخبر الذي حملته هذه الفتاة فهو خبر أم ناصر التي تقول لها فيه 'فنجانك ملآن وكله حكي'. يدل الإستفسار الأول عن طبيعة الأنشطة التي تزاولها المرأة والتي تنحصر في الغالب في أشياء رتيبة ومبتذلة كالحديث عن الخياطة وعن الملابس والأزياء، أما الخبر الذي حملته لها الفتاة عن الفنجان فإنه يشير ويحدد هو الآخر الأحداث التي عاشتها وستعيشها خولة. فرغم انتماء هذا الملفوظ لبنية غيبية غير عقلانية إلا أنه استطاع أن يتنبأ بهول الأحداث التي ستقع وان 'العجب' لا يتم الكشف عنه إلا عن طريق العجب.

تعدد الأصوات

يعتبر هذا القسم من الرواية استمرارا على مستوى تعدد الأصوات للقسم السابق، غير أن هناك بعض الإختلافات التي فرضها تطور الأحداث وتأزم العديد من الوضعيات، ويمكن تأطير مختلف هذه الأصوات على الشكل التالي:

- صوت المعارضة المضطهدة: يعتبر هذا الصوت استمرارا لصوت الحرية الذي سبق أن حددنا بعض خصائصه في القسم السابق، ويمثل هذا الصوت كل من حيان - شداد - خالد .. تنتمي هذه العناصر، على المستوى الإجتماعي، لفئات وطبقات دنيا ووسطى وهي تعاني من التهميش والفقر كما أنها ضحية قرارات واختيارات سياسية وثقافية وقيمية لاتساهم في صنعها وإنتاجها لهذا فإنها لاتجد أمام هذا الواقع المرفوض غير مناهضته ومقاومته. وقد تعرضت هذه العناصر بسبب رفضها لهذا الواقع لقمع شرس من طرف الدولة تراوح بين التعذيب والترهيب إذ تم اعتقال كل من حيان وشداد كما أن أسرة هذا الأخير تعرضت للإهانة والإنتقام وصلت إلى حالة بالغة القساوة كاغتيال صهر شداد؛ حسن الغفري وقد بلغ القمع أقصى درجاته لحظة اغتيال شداد. وظاهرة الإغتيال السياسي التي تطرق لها النص ليست مبالغة من طرف الكاتب بل إنه واقع لازال سائدا في العديد من المجتمعات العربية.

أما على المستوى الثقافي فإن هذا الصوت ينتمي لثقافة يسارية تنويرية تعمل على مناهضة الفكر الشمولي والأحادي.

- الصوت التقليدي: تمثل هذا الصوت المؤسسة الحاكمة (الدولة) كما تمثله بعض الشخصيات المرتبطة بها كعبسي. بالإضافة إلى بعض الأصوات النسائية التقليدية التي لازالت تعمل على إعادة إنتاج الفكر الغيبي والقدري. وبين هذين الصوتين المتنافرين توجد بعض العناصر التائهة الباحثة لنفسها على موقع وسط عالم يمور بالصراع والتناقض ويعتبر اسماعيل نموذجا لهذه العناصر التي ظلت تبدل موقعها إلىأن قرر في الأخير الإنحياز التام إلى طريق إبن عمه شداد الذي يعاني من الإضطهاد والقمع
- تعتبر رواية الوباء واحدة من الروايات التي استطاعت تصوير التحولات التي عاشها المجتمع السوري منذ ق 19 إلى السبعينيات من ق 20، وقد وفق الكاتب في تشخيص العديد من اللغات والأصوات التي تختلف من جيل لآخر من فئة اجتماعية لأخرى، وقد أضفى هذا التعدد اللغوي على النص غنى ودينامية ونسبية وحرره من الأحادية الجامدة والساكنة.
- شكلت رواية "الوباء" قفزة نوعية في حياة هاني الراهب الإبداعية إذ أنه استطاع أن يطرق من خلالها تيمة لم تكن مطروقة من طرف الرواية العربية وهي ضياع الفرد وسط دهاليز الدولة الحديثة، هذه المؤسسة التي تحولت إلى صوت كلي وشمولي لايترك مجالا لأي صوت مخالف أو مغاير.
- لقد تجاوزت "الوباء" الكتابة الواقعية المحاكية للواقع إلى شكل جديد عمل على صهر الواقعي بالعجائبي والتاريخي باليومي الشيء الذي جعل من هذا النص نصا متعدد الأصوات واللغات والمحكيات.
- بتوظيف "الوباء" للعناصر الآيلة للنسيان وللغة الهذيان والحلم والكلام الشفوي تكون قد انضافت إلى النصوص العربية التي عملت على توسيع المتخيل الإجتماعي عبر الاحتفاء بالمهمش والمسكوت عنه.

الفصـل الثالـث

صراع الرغبة والسلطة في رواية "خضراء كالمستنقعات"

في البدء كانت الحرية، ولما بدأ هامش هذه الحرية يضيق وينحسر ابتدع الإنسان أشكالا للاحتجاج والذود عن كرامته ووجوده خوفا من التلاشي والضياع. ولقد شكلت الكتابة منذ القديم حضنا دافئا للإنسان وصدرا واقيا له من الكبت والإغتراب والخوف من السلطة والموت والعدم، ولأن الكتابة فضاء دائم للحرية والتحرر فإن التحصن بها قد ازداد وتنامى بتنامي قوى القهر والتدجين والإستلاب. تعتبر سلمى، بطلة خضراء كالمستنقعات(*)، واحدة من الذين تصطدم يوميا رغباتهم وحريتهم بجدار التقاليد والمنع، ولأنها أنثى في مجتمع بطريركي متخلف فقد كانت قوة القمع مضاعفة وحدة المعاناة قاسية. من هنا لم يكن أمامها سوى الإلتجاء إلى الكتابة والحكي للتنفيس عن آلامها ومعاناتها كأنها بذلك، تعيد إنتاج واقع شهرزاد ألف ليلة ولية التي قدر لها أن تحكي كي لا تموت. وإن كان زمن شهرزاد يبدو من خلال الشكل مختلفا عن زمن سلمى إلا أنهما يتشابهان في الرتابة والتكرار، إنهما وجهان لزمن واحد، زمن دائري ومعاق سمته القهر والتدجين وكبح شهوة الحرية والإنعتاق.

تضيع سلمى وسط صرامة القيود وقسوتها وتتراجع اندفاعاتها وحماسها فتقرر البحث عن سر هذا التراجع والذبول فتعل-ن: "سأحاول مع هذا القلم وهذه الأوراق، أن أعثر على الأجوبة" (الرواية، ص. 6) فتنساب مع إيقاع الكتابة الآسر وتستجيب لنداء الحكي والبوح الشجي والحزين فتأتي كتابتها استجابة لحق ذاكرتها في استعادة مختلف الآلام والأحزان والفضاءات والأصوات العالقة بها. "خضراء كالمستنقعات" هي الرواية ماقبل الأخيرة للروائي العربي الكبير هاني الراهب. تعكس هذه الرواية قصة فتاة نشأت وتربت في وسط تقليدي واستفادت من هامش الحرية والتسامح الذي منحه لها والدها الذي كان يكن لها حبا خاصا. درست سلمى وتعلمت فانفتحت عينها على عوالم وأفكار مغايرة. وحين ولجت كلية الهندسة اصطدمت بجو الحرية والنزوع إلى التغيير الذي يؤرق ويشغل هموم العديد من زملائها الطلبة فاستهوتها أفكارهم وقيمهم وأحلامهم فتحفزت للتمرد على التقاليد التي تكبلها فنزعت الحجاب وتحدت أهلها وذويها الشيء الذي

(*) هاني الراهب: خضراء كالمستنقعات، دار الآداب، 1994.

عرضها للكثير من المتاعب والصراعات التي احتدت خاصة بينهاوبين أمها وأخيها. وقد شكلت وفاة الوالد عاملا سلبيا بالنسبة لسلمى لأنه كان يوفر لها الأمان والإطمئنان كما أنه لم يكن يتضايق من نزوعاتها ورغباتها في التخلص من سلطة التقاليد "قلت إن أبي كان دائما ملجأ حنونا لي ومنفذا واسعا إلى العالم". (الرواية، ص. 6).

"وفجأة يموت والدي. كنت أنتظر مساندته لي في دخول الجامعة وترك الحجاب. الإثنين معا. وفجأة يموت ويتركني أواجه أخوالي وأمي والعائلة كلها والبشرية كلها". (الرواية، ص. 8).

تستمر سلمى في عنادها، وتستمر كومونة "الرفاق" في تأجيج مشاعرها وإنعاش كيانها فتقرر اللاعودة واللاتنازل عن اختيارها وقناعاتها لتضطر في الأخير وأمام إصرار عائلتها على إرضاخها، إلى هجر بيت الأسرة والعيش عند إحدى صديقاتها والبحث عن عمل يوفر لها الأمان والإستقلال بشخصيتها. غير أن تحولات خطيرة ستقع وستعصف بكل هذا الإصرار وهذه الأحلام. وستضطر سلمى للرضوخ للأمر الواقع خاصة بعد اعتقال وائل ومدير الشركة الذي كانت تعمل عنده وستغدو عاطلة عن العمل، كما ستجد نفسها بعد هذه التحولات وجها لوجه أمام اختيارات الأسرة وإصرارهم على ضرورة زواجها بعبد الصمد الذي تمقته ولاتكن له أي شعور من الحب أو الإعتبار. رغم رفض سلمى المتواصل واقتناعها بضرورة اختيار حياتها بنفسها إلا أن التقاليد كانت أقوى وسلطة الأسرة كانت أعنف الشيء الذي اضطرها إلى الرضوخ للأمر الواقع. بعد ست سنوات سيخرج وائل من السجن وستتاح لسلمى فرصة التمرد على واقعها والإنتقام لنفسها مما لحقها من ذل وانكسار واغتصاب لكيانها إلا أن الواقع بسلطته وعناده كان دوما ينتصب في وجهها خاصة بعد أن غدت أما لطفلتين وغدت مشلولة أمام أية ردة فعل تعيد إليها إنسانيتها وكرامتها المهدورة لتقرر في الأخير القبول بواقعها والرضوخ له معلنة بذلك انتصار السلطة على الرغبة والضرورة على الحرية. بعد هذا التلخيص الموجز، مع العلم أن كل "تلخيص عملية بروكستية عنيفة"[1] سنحاول أن نقدم تحليلا لهذا النص وسبر أغواره قصد تبيان مختلف الأصوات واللغات وأشكال الوعي التي تتصادى داخله مركزين على مختلف المنحدرات الإجتماعية والإيديولوجية التي تنتج عنها هذه الأصوات وطرق اشتغالها.

[1] عبد الفتاح كيليطو: مسألة القراءة، منشور ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، 1986، ص.20.

دلالات العنوان

يعتبر العنوان عنصرا أساسيا في بنية النص فهو، كما يقول محمد مفتاح" يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه (...) فهو إن صحت المشابهة، بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه. غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"[1].

من هنا نرى أنه لايمكن إنجاز قراءة مستوفية لكل شروطها دون الوقوف عند دلالة العنوان وكشف طبيعة العلاقة التي تربطه بمجموع النص. يتكون عنوان النص الذي نشتغل عليه "خضراء كالمستنقعات" من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه الكاف. إن إمعان النظر في العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به ستقودنا حتما إلى تلمس واستكشاف شيء غير طبيعي وغير عادي في هذه العلاقة، بل أكثر من ذلك أن هذه العلاقة تنهض على تناقض واضح إذ من الصعب العثور على وجه الشبه بين الخضرة والمستنقعات. إن الأولى تشير إلى ماهو إيجابي وجميل وحيوي في حين أن الثانية تحيل إلى ماهو سلبي ومستهجن. صحيح أن للمستنقعات خضرتها غير أنها خضرة تقوم وسط الأوحال والأوساخ، ومن ثمة فإنها باهتة وشاحبة اللون ترتبط بالموت أكثر مما ترتبط بالحياة. من هنا نستنتج أن وجه الشبه بين المشبه / الخضرة بالمشبه به / المستنقعات يحمل مواصفات سلبية مناقضة للخضرة وإيحاءاتها الإيجابية. ومما يزكي هذا الإستنتاج هو أن لفظة المستنقعات تكررت أكثر من مرة في النص بمواصفات سلبية مستهجنة من طرف الساردة وللتدليل على هذا الكلام فسوف نسوق بعض الأمثلة من النص "نظرت إليه بكراهية كالجمر، باشمئزاز كالمستنقع" (ص. 179 الرواية) "استجرت بمن لاأعرفهم وقلت لهم أني لاأتحمل كل هذا وأني أريد حياة بسيطة بلا توترات ولاسيول ولا مستنقعات، مجرد حياة عادية تعيشها أية امرأة، أية تربة، أية شجرة! أنا لم أسمع بشجرة يكون سمادها رصاصا وزنيخا. ولاتربة تسقى اليانسون بدل الماء" (ص. 213 الرواية).

نكتفي بهذين النصين الذين يبرزان بشكل جلي طبيعة الخضرة التي يحيل عليها العنوان، فهي إذن، خضرة باهتة وشاحبة لأنها تفتقد إلى التربة الطبيعية التي يمكن أن تحتضنها وتوفر لها شروط النمو الصحي والطبيعي، وإذا ربطنا العنوان بالمسار السردي العام للنص فسوف نجد أن

[1] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، 1990، ص. 72.

هناك انسجاما وتوافقا بل أكثر من ذلك فإن العنوان يحضر هنا كتكثيف دلالي للبنية العامة للنص. إن هذا التكثيف الدلالي الذي يضطلع به العنوان هو ما يجعله بنية نصية تتبادل الإنعكاس المرآوي مع النص/ الإطار. يتخذ هذا التجاذب القائم بين بنية الماكرونص ككل وبنية الميكرونص. فإذا كان العنوان يلمح ويومئ إلى مسار سردي معين فإن النص يصرح ويكشف هذا المسار عبر مختلف تجلياته وتعرجاته. فالدلالات التي يمكن استخراجها من العنوان هي تلميحه إلى:الخضرة المخنوقة بوحل المستنقعات، التحول المعاق، خنق الحرية، احتواء ماهو إيجابي من طرف ماهو سلبي... وهذه هي البنية الدلالية التي يكشف عنها المسار السردي العام للنص من خلال محكي سلمى هذه الأنثى التي تعرضت حريتها للكبح والإغتصاب بفعل ثقل التقاليد وصرامتها القاسية. يتبدى إذن، التماثل القائم بين البنية الدلالية للعنوان والبنية الدلالية للنص، هذه البنية التي تتحرك داخل دائرة انغلقت إلى الأبد، فأصبحت الحركة فيها دائرية تكرس بالضرورة التكرار والرتابة وتلتهم ماهو حيوي وإيجابي. وتجعل أي تحول شيئا معاقا ومشوها. يومئ العنوان لبنية النص العامة التي تعمل على إعادة إنتاج الرتابة والإجترار بدل إنتاج عناصر الحياة والتجدد. كما أن العنوان، في هذا النص، يقوم بوظائف سردية أخرى متعددة ومختلفة فهو ينهض، أحيانا، كسنن لفظي يفضح استراتيجية السرد ونهايته التي تحرص على المراوغة والتستر قصد شد القارئ وإثارة فضوله لتتبع خطيته. كما أنه يتحول، أحيانا أخرى، إلى عرافة تتنبئ بمسار الحكاية وتفضح لعبتها وتعكس أجزاءها المتنوعة والمتعددة ضمن صورة كلية واحدة. بالإضافة إلى أن تشبيه الخضرة بالمستنقعات لاتخلو من أيحاءات ساخرة تستشعر المرارة والإحباط.

ويمكن أن نستشف أيضا من العنوان كون النص تتجاذبه بنيتان: بنية الخضرة بما ترمز إليه من دلالات إيجابية كالخصب والحياة وبنية المستنقعات بما هي نفي لهذه الخضرة وتشويه لها. وهذا التوتر بين هاتين البنيتين الذي يكشفه النص ويؤكده على لسان الساردة يضمر رؤيتين للعالم، رؤية تنحاز للحرية اختيارا ومبدأ ورؤية تتشبث بالتقاليد وجميع القيم البالية التي تعمل على تقييد الحرية وتحجيمها. وقد عاشت سلمى تمزقا بين هاتين البنيتين إذ أنها في الوقت التي كانت تحلم بالإستقلال بكيانها واختياراتها في الحياة كانت سلطة التقاليد ترغمها على الخضوع لإرادة أسرتها وتوجيهاتها من هنا نعتبر أن صراع سلمى وعائلتها لم يكن صراعا بين طرفين يختلفان في التصور والرؤية للأشياء فحسب بل إنه يختزل صراعا بين نمطين في التفكير لازال يسود الوطن العربي: نمط تقليدي يعمل على إعادة إنتاج سلوكات وعقليات رضوخية تستكين للكائن الساكن والجامد كأنه قدر

طبيعي لا تجوز مساءلته ونقده. ونمط آخر، تحديثي يعمل على مناهضة السائد وقيمه البالية وتشييد واقع مغاير يتسع لحرية الإنسان وأحلامه وآماله. وكل نمط من هذين النمطين يعمل من أجل السيادة والهيمنة مستعينا في ذلك بكل السلط الرمزية التي يتوفر عليها، فإذا كان النمط التقليدي يحتمي بالدين والعرف والمجتمع فإن النمط الثاني لا يتوفر إلا على إصراره وعناده في تثبيت قيم جديدة وتحقيق نقلة نوعية يتم فيها الإنتقال من مرحلة إلى أخرى ويتجاوز بفضلها اللاحق السابق: ينفيه ويلغيه بعد أن يحتفظ منه بما يقبل الحياة والتجدد. وإذا كانت المستنقعات ترمز إلى النمط الأول فإننا نجد في النص مايناقض هذه المستنقعات وما هو قادر على إلغائها ومحوها إنه 'النهر' الذي تمت الإشارة إليه في النص مايزيد على سبع مرات ولأنه يتعذر علينا الإستشهاد بجميع الفقرات التي وردت فيها لفظة 'النهر' فسوف نستحضر فقرة واحدة تدلل على انسجام الخضرة والنهر من جهة، وتناقضهما والمستنقعات من جهة ثانية "لاشك أن في هذا المكان المعتم الصامت ترعرعت الشتول الأولى لحديقتي الخضراء، تلك الحديقة التي فتحت الكومونة عيني عليها. فهذا المكان نفسه، الذي صمم خصيصا لحجبي عن الأعين وصون عفافي، فقد شهد مولد حريتي الثانية في روحي وعقلي، بعد أن شهد النهر والحواري مولد حريتي الأولى". (الرواية، ص. 67-68) فالنهر في هذا النص هو المرادف الطبيعي والموضوعي للخضرة فهو يرمز إلى الحرية والحياة والخصب والولادة والتجدد وهو إنسيابي الشكل كالحرية تماما في حين أن المستنقعات آسنة راكدة كزمن سلمى المعطل والمعاق. والنهر هو الذي احتضن أسرار طفولة سلمى لما كانت كائنا بريئا منفلتا من رقابة المجتمع ونواهيه، ومن هنا تغدو العودة إلى النهر كأنها عودة إلى زمن البدء، زمن الطفولة الطافح بالعفوية والفرح والحياة. هذا الزمن الذي تعرض للإغتصاب والكبح حين بدت سلمى تتخذ شكل أنثى تستثير العيون وتستفزها. إن ضياع زمن النهر وتحوله إلى ذكرى هو ضياع للحرية والسريرة والتوق لصالح سيادة قيم 'المستنقعات' والجمود والموت من هنا كان عنوان النص تكثيفا دلاليا دقيقا لبنيته ومساره السردي العام.

الثنائية الصوتية

رغم تعدد شخصيات النص سلمى، بشار، منيرة، هاشم، رغداء، أبي بشير، عبد الصمد، حمودة، سهيلى، عبودة، مسلم (خال سلمى) ... إلخ إلا أنه يمكن اختزال أصوات هذه الشخصيات

ضمن صوتين أساسيين لكل صوت نبرته وملامحه وخصوصياته التي تجعله يختلف عن الصوت الآخر.

صوت الحرية / صوت الرغبة: يمثل هذا الصوت في النص كل من وائل، بشار، منيرة، رغداء، هاشم، سلمى ... يتضح منذ البداية، أن هذا الصوت يرفض التقاليد البالية والنظم الإجتماعية التي تكبل الحرية وتحجم إرادة الإنسان وتفرض عليه الوصاية والحجر فيكون الإنخراط في دائرة الرفض والسؤال ضرورة ملحة من أجل التغلب على التقاليد وقهرها في أفق تقويضها وإلغائها وتشييد نقيضها. وقد كانت ساحة الكلية الفضاء الذي يتسع لحرية الحناجر وحقها في الإحتجاج وفضح القيم المهترئة السائدة التي تعمل على إعادة إنتاج إنسان مشلول، ضعيف وعاجز عن لعب أي دور إيجابي في تقدم مجتمعه وتحويله. هذه النقاشات هي التي كانت تنعش روح سلمى وتحرض فيها الرغبة على التمرد والعصيان على واقعها والإنتصار لرغباتها ولنداء الحرية الآسر والفاتن تقول: "هزتني المناقشة يومها، وملأتني بالنشوة. ذلك هو فعلا الأفق الذي يجب أن تتمحور فيه حياة كل فتاة تريد الحرية. وأخذتني النشوة. وأخذني الحلم. وسرت في الشوارع، وبجوار النهر، ووصلت إلى البيت ودخلت دون أن أفطن أني أدخل وحجابي على رأسي" (الرواية، ص. 26) يستمد هذا الصوت نبرته وخطابه من مرجعية حداثية ويتضح ذلك سواء من خلال الإشارة إلى أسماء بعض المفكرين والفلاسفة كنيتشه، لوركا... أو من خلال التلفظ ببعض الملفوظات التي تحيل إلى المرجعية الماركسية أو المرجعية التحديثية بشكل عام والتي تدعو إلى ضرورة تحديث العلاقات الاجتماعية والعقليات والمؤسسات ونظم المجتمع وهياكله وقيمه. من هنا كان اصطدام هذا الصوت بسلطة التقاليد مسألة حتمية وطبيعية.

وتكمن خصوصية هذا الصوت أيضا، في كون أغلب ممثليه عناصر شابة ومتعلمة، من هنا يتضح أن الخلفية المعرفية التي توحد وتلف أنصار هذا الصوت تبقى ضرورية لرسم ملامحه وخصوصياته. أما المنحدرات الإجتماعية لأغلب ممثلي هذا الصوت فتبقى منحدرات شعبية يلفها الحرمان والقهر ويوحدها الحلم بالخلاص وتشييد معالم واقع مغاير وهذا لايعني أن الحلم بالتغيير يبقى من مهام الفئات الشعبية فحسب، بل إن هذه الفئات تكون أكثر استعدادا لهذا الأمر حين تمتلك وعيا حقيقيا بوضعها الإجتماعي غير أنها تكون أكثر تطرفا في الدفاع عن الجمود وثبات هذه القيم إذا افتقدت لناصية هذا الوعي.

وقد عانت سلمى مرارة هذا التطرف والعنف الذي ووجهت به من طرف أسرتها وذويها لهذا نجدها تسأل أبا بشير قائلة: سألت أبا بشير! ابتسم ولم يجب. أشعل غليونه ونهض مستأذنا للذهاب إلى مكتبه. ليس أبو بشير وحده من لايبالي كل الناس لاتبالي. لقد التفت نحو أم بشير وقلت لها، جوابا عن سؤالي: لو خلقت في (عبدون) كان إخوتي غير هؤلاء الإخوة، وأهلي غير هؤلاء الأهل. عقلي كان سيكون غير هذا العقل (الرواية، ص. 71). أما الخصوصية الثالثة التي تميز أصحاب هذا الصوت هي أن أغلبهم فئات طلابية شابة، ومن المعروف أن عامل السن له دور كبير في اختيار قناعات دون أخرى والتشيع لمذاهب فكرية دون أخرى، من هنا تتبدى بداهة ميل هؤلاء الشباب إلى الرفض وانتقاد التقاليد التي تكبل مجتمعهم والحلم، الطوباوي أحيانا، بواقع له أشكال وملامح مغايرة يضمن لهم الحرية والأمان. لقد كان من الصعب على هذا الصوت أن يتطور ويتنامى دون معوقات ومثبطات تسعى لنسفه وتقويضه، من هنا كان استمراره وانتشاره مهمة جد صعبة.

لقد عملت سلطة الواقع بكل جبروتها وقوتها على التصدي لهذا الصوت الفتي والواعد فنزعت إلى كبحه وتلجيمه قصد إخراجه من دائرة الرفض والسؤال. فتعددت أشكال المواجهة وتنوعت أساليب الإسكات والإخضاع، فإذا كان وائل قد تعرض لإنتقام سياسي سافر تمثل في اعتقاله وإدانته لمدة ثماني سنوات قضى منها ستة ليخرج بعد أن تعهد بالصمت والتخلي عن قناعاته، فإن سلمى تعرضت لقمع المجتمع برموزه المتعددة والمختلفة. وإذا أردنا أن ننجز مقارنة سريعة بين القمع السياسي الذي تعرض له وائل والقمع الإجتماعي الذي تعرضت له سلمى فسوف نستنتج أن القمع الأول أهون وارحم من الثاني لأنه محدود وعرضي ومباشر، كما أن هذا النوع من القمع تمارسه طبقة سياسية معينة على فئات من المجتمع من اجل ترويضها وإخضاعها، في حين أن القمع الإجتماعي التي تعرضت له سلمى فهو أفظع وأشرس لأنه يمارس من طرف فئات وشرائح المجتمع كلها، سواء منها الحاكمة أو المحكومة من هنا كانت معاناة سلمى أقسى من معاناة وائل ومن معاناة باقي زملائها في الكومونة كما أن السلطة الإجتماعية لاتكمن خطورتها في كونها تمارس نوعا من الإرغام والإكراه على الطامعين في التحلل من ربقتها وهيمنتها فحسب، بل إن خطورتها الأساسية تكمن في كونها تتحول إلى سلطة لاشعورية تعوق أي تحول أو تطور، من هنا نفهم الموقف السلبي الذي اتخذته سلمى بعد خروج وائل من السجن ومآل الطلاق التي آلت إليه علاقة منيرة ببشار – والتحول المفاجئ الذي طرأ على أفكار وائل. فهذه السلطة اللاشعورية التي

يمارسها النظام الإجتماعي لم تكن خافية على أغلب رفاق الكومونة بل إنهم كانوا واعون بخطورتها وقوتها ولكن أحدا لم يكن قادر على التحلل والتخلص منها، وهذا مايحسه بشار ويعلنه في إحدى جلساته: "(...) إن التنظيم الإجتماعي محفور كالوشم في وجدان الناس ولاوعيهم وذاكرتهم ... باختصار في كل دوافعهم. ومهما استقلوا عن التنظيم الإجتماعي ظلوا عبيدا له في لحظات حياتهم المركزية الحاسمة" (الرواية، ص. 26).

لقد استطاعت الساردة استعادة وتشخيص معاناة وتحولات هذا الصوت تشخيصا دقيقا وموضوعيا بدون افتعال أو تعسف فقد تركت هامشا واسعا لهذا الصوت في التحرك والتعبير عن نفسه بنوع من الحرية والإستقلال عن تدخلاتها من هنا جاءت حركة هذا الصوت حركة طبيعية خالية من التعسف والإفتعال. فإذا كانت نشأة هذا الصوت نشأة هادرة وقوية ومتحمسة فإن نهايته كانت انكسارية وتراجعية بفعل عدة مثبطات وعراقيل.

ويعتبر تحول الأصوات من حالة إلى حالة أخرى مغايرة ضمن سياق زمني متحول تؤدي في النص الروائي وظيفة استطيقية فاعلة تعمل على تنسيب الحقيقة وتحديد احتمالاتها. فحقيقة التغيير اليقينية والحتمية التي كانت سائدة لدى رفاق الكومونة لم تعد قائمة عندهم بنفس الحدة والحماس، من هنا نجد وائل يعلن لسلمى: "سلمى هتف بجدية" عندما كنت هناك، طبعا توقعت أن تكوني تزوجت. ولم أحقد. مع أني زعلت. أنت لاذنب لك. العالم كله ينهار. والعم سام هو الوحيد المنتصر . نحن كلنا صرنا على الحديدة نحن جيل ينتهي" (الرواية، ص. 183).

فواقع الإنكسار لم يكن من نصيب وائل وحده فقط، بل إن كل الشخصيات الإيجابية وصلت تقريبا إلى هذه النتيجة خاصة سلمى التي كانت مقتنعة اقتناعا مطلقا بكونها لن تتزوج عبد الصمد ولن ترضخ لقرارات أسرتها، فإنها في الأخير قبلت بكل مافرضوه عليها لأنه لم يبق أمامها أي خيار ثان. لقد ظلت سلمى تراوح بين الإستجابة لنداء الجسد والروح، نداء الرغبة المتحللة من القيود وبين الخضوع لسلطة النظام الإجتماعي، أي بين الإنتصار لذاتها وكيانها أو رهن هذه الذات لسلطة المجتمع القاسية، وقد شكلت هذه المراوحة سر عذاب سلمى ومعاناتها، فظلت ضائعة بين هذين العالمين: عالم الحرية والأفكار الجديدة والمعنوية التي اكتشفتها في الكلية وعالم القيم الإجتماعية بصرامتها وقسوتها وبقدر ماكانت تعلن تشبثها وحماسها للعالم الأول بقدر ماكانت سلطة المجتمع تعمل على تقويض هذا الحماس ونسفه قصد ترويضها وإخضاعها لسلطته وناموسه وقد توفقت سلطة القيم الرسمية في الإنتصار في الأخير على شهوة الحرية والرغبة الشيء الذي يدفعنا إلى نعت

هذه الرواية برواية انتصار السلطة على الرغبة. وموضوع العلاقة بين السلطة والرغبة ليس موضوعا جديدا على الفن الروائي بل إنه شكل موضوعا ومحورا للعديد من النصوص السردية سواء العربية أو العالمية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: 'زينب' لمحمد حسين هيكل، 'أنا أحيا' ليلى بعلبكي، مدام بوفاري، انا كارينا ... والعديد من النصوص السردية الأخرى.

غير أن الجديد الذي يميز هاني الراهب في تشخيص هذه العلاقة هو أنه عمل على الإبتعاد عن تشخيص ماهو استثنائي وخارق كانتحار البطلة أو موتها أو ماشابه هذا من النهايات المثيرة والإستثنائية بل إنه حاول أن يشخص الواقع العام الذي لايثير ضجة والذي ينتهي في صمت حزين دون أن يستثير فضول أحد. وهنا تكمن نقطة انزياح هاني الراهب عن العديد من الكتاب الذين تناولوا العلاقة، كما قلنا، بين الرغبة والسلطة وهو الشيء الذي يمنح هذا النص خصوصيته وفرادته.

الصوت التقليدي / الصوت الآمر

ينهض هذا الصوت كنقيض لصوت الحرية وتمثله أغلب شخصيات الرواية كعائلة سلمى: عبودة (الأخ الأكبر لسلمى)، أم سلمى، عمها، أخوالها (خاصة مسلم وحمودة)، عبد الصمد (زوج سلمى)، قريباتها: كأم طاهر، أم بشير... ويتضح من خلال بعض الملفوظات أن هذا الصوت يكتسب شرعية جد مطلقة من الفئات العريضة للمجتمع، ويتبدى ذلك من خلال تحرج سلمى لحظة نزعها للحجاب، من 'عيون الناس' كما يتبدى ذلك أيضا، من الحرج الذي تسببه سلمى لأمها وعائلتها أمام الجيران والمعارف.

إن سلطة هذا الصوت هي سلطة شبه مطلقة تستند على ثقافة المجتمع وقيمه وعاداته، ويتضح من خلال النص أن الثقافة السائدة في المجتمع هي ثقافة دينية ماضوية آمرة تكبح أي نزوع تغييري أو تحرري ورغم مايبدو على هذه الثقافة التقليدية من انفتاح على بعض التيارات الفكرية الغربية التحديثية إلا أن هذا الإنفتاح يبقى جزئيا لايعمل إلا على تشويه بنية هذه الثقافة ومسخها أكثر مما يعمل على ترهينها وتخليصها من القوالب الجامدة والبالية.

أما المنحدر الإجتماعي لهذا الصوت فهو منحدر شعبي، إذ أن أغلب المدافعين عن هذا المنحى التقليدي فئات شعبية تكمن مصلحتها الأساسية في مناهضة جبروت هذا الصوت بدل الدفاع عن شرعيته والعمل على حمايته وتحصينه، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على القوة

الرمزية لسلطة القيم التي استطاعت أن تعتقل أعماق الناس وإفراغها من محتواها الإنساني والعقلاني وحولتهم إلى أوصياء على قيمها المهترئة والمبتذلة. أما المنحدر الإيديولوجي والسياسي لهذا الصوت فإنه منحدر ديني وسياسي آمر. ويتبدى ذلك من خلال الإعتقال الذي تعرض له وائل ومن خلال العديد من الملفوظات التي كانت تواجه بها سلمى سواء من طرف أسرتها أو من طرف زوجها عبد الصمد: "جلس في السرير. بهدوء هائج وقال: أنا معي عقد زواج ، شرعي وقانوني. وسآخذ حقي حتى ولو استعنت بالشرطة. المجتمع كله معي. والدولة معي." (الرواية، ص. 121) وحين تجتمع السياسة والدين تتلاشى النسبية والإحتمال فتسود الوتوقية والأحادية والمطلقية ويغدو وجود أي صوت مغاير لهذا الصوت وجودا مرفوضا. والذي يميز هاني الراهب في تشخيصه لخطاب السلطة هو أنه عمل على إلغاء تلك الثنائية الميتافيزيقية المانوية التي تربط خطاب السلطة بالطبقات السائدة والخطاب النقيض بالفئات الشعبية. فمثل هذا الرأي الذي يخلط التحليل التاريخي والإجتماعي بالميتافيزيقا لازال سائدا لدى الكثير من المثقفين الذين يحللون الظواهر وفق الثنائيات القديمة، فوق/ تحت، أعلى/ أدنى، يمين/ يسار، أبيض/ أسود... في حين أنه بين الأبيض والأسود مثلا توجد مئات الألوان كما أنه في الأبيض يمكن أن يوجد الأسود وفي الأسود يمكن أن يوجد الأبيض وهكذا دواليك.فخطاب السلطة، مثلا ليس مقتصرا على طبقة عليا توجد في قمة الهرم الإجتماعي بل إنه يجد سندا قويا له لدى الفئات الدنيا في المجتمع التي تعمل على إعادة إنتاج هذا الخطاب بما يتصف به من تقليد وتكرار واجترار، وهذا مالاحظه عبد السلام بنعبد العالي في إحدى مقالاته المنشورة ضمن كتاب "ثقافة الأذن... ثقافة العين" يقول: "خطاب الجماهير هو خطاب السلطة: السلطة - مثل خطابها - لاتوجد فوق إنما هي مبثوثة منتشرة عائمة ذائعة، وخطابها يبث عبر جميع القنوات، وعن طريق جميع الوسائل، نحن "نلتقطه" بحواسنا جميعها. إننا نقرأه ونسمعه ونشمه ونلمسه ونستنشقه "على الهواء". صحيح أن منا من يحاول أن "ينتج" خطابا مضادا لهذا الخطاب القوي العنيد، لكن ذلك الخطاب المضاد ليس ولايمكن أن يكون ككل إنتاج، إلا تحويلا لمادة أولية، وإعادة نظر في الخطاب المنتشر المنتثر، خطاب السلطة وخطاب الجماهير[1]".

لقد اشتغل هذا الخطاب الآمر وفق استراتيجية محدودة تعمل على احتواء أية محاولة للخروج عن دائرته والإنفلات من ثوابته وقد تعددت وتنوعت طرق وأساليب الإحتواء هاته وتراوحت بين المهادنة والترغيب والإقناع وبين الإكراه والإلزام وقد بلغت ذروتها لحظة اعتقال

(1) عبد السلام بنعبد العالي: ثقافة الأذن ثقافة العين، دار توبقال للنشر، 1994، ص. 114.

وائل وتزويج سلمى غصبا عنها. ومن بين خصوصيات هذا الصوت، أيضا، أنه صوت رجولي بطريركي يمنح سلطة رمزية للرجل على حساب المرأة من هنا كان وضع المرأة في النص وضعا دونيا فهي – حسب النص – كائن من الدرجة الثانية ، تتحدد هويتها وكينونتها بالرجل سواء كان زوجها أو أخوها لهذا نجدها مجردة من كل شيء حتى من إسمها الحقيقي لتنعت بأسماء ذكورية: أم بشير – أم عبد الرحمان – أم طاهر... فوجود المرأة ليس وجودا لذاتها وبذاتها بل هو وجود مرهون بالآخر وللآخر أي الرجل. وتأخذ علاقة المرأة والرجل في النص صفة التفوق والسيادة للرجل وصفة الدونية والخضوع بالنسبة للمرأة . إن عملية التمييز والتفاضل بين الجنسين التي شخصها النص هي عنوان لوضعية تقليدية متخلفة لازالت أغلب الأوطان العربية تعاني منها، كما لازالت المرأة العربية، على الخصوص تكتوي بنارها الحارقة والجائرة.

إن الوضع المنحط التي تعيشه المرأة الحديثة هو استمرار لنفس الأوضاع ونفس المعاناة التي عاشتها المرأة خلال المراحل السالفة، والفرق بين الوضعيتين هو أن اضطهاد وتحجيم حرية المرأة خلال المراحل القديمة كان بمثابة قانون طبيعي يحظى بنوع من الإجماع والقبول من طرف كل فئات وشرائح المجتمع بما فيها الفئات النسوية التي كانت ترى في وضعيتها أمرا طبيعيا وعاديا ولايتسم بأي شذوذ أو حط من قيمتها بمعنى أن السياق التاريخي والإجتماعي كان يبرر ويسوغ سيادة الرجل على المرأة وحقه في النيابة عنها وتوجيه اختياراتها وحريتها. من هنا لم يكن هذا الوضع يشكل مصدر قلق للمرأة في العصور السالفة، على عكس المرأة في الأزمنة الحديثة التي ترى في التقاليد البطريركية التي تمنح للرجل سيادة مادية ورمزية في توجيه العلاقات الإجتماعية حيفا عليها وتحجيما لحريتها وحقها في المشاركة في صياغة هذه العلاقات. والسبب في هذا الإحساس هو التحول الذي عرفه المجتمع العربي نفسه فبعد الإصطدام الحضاري مع الغرب أصبحت البنيات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية العربية تتسم بنوع من الإزدواجية فإلى جانب البنيات التقليدية السائدة في جميع مناحي الحياة نجد البنيات العصرية التي تتعايش جنبا إلى جنب وهذه البنيات التقليدية. فهذه الإزدواجية شكلت بالنسبة لسلمى مصدرا للقلق والتوتر والإنشطار – فبقدر ماكانت تنزع نحو ماهو تحديثي بقدر ماكان التقليد يعوق هذا النزوع ويكبح اندفاعاته ويولد لدى سلمى إحساسا بالإنفصام والعجز.

وهذه الإزدواجية التي تعاني منها البنيات الإجتماعية والثقافية والإقتصادية دليل على التشوه والمسخ والهجنة التي تعاني منها هذه البنيات. وقد عانت سلمى كثيرا من هذا التشوه وهذا

وقد شكلت الليالي الأولى للزفاف مسرحا لهذه المواجهة حيث زالت كل المظاهر التي تؤشر على التحضر والتمدن والتطور ليسود ماهو بدائي وحيواني في الإنسان من همجية وعنف وقوة. وبنفس القدر الذي كانت سلمى مستعدة فيه للمواجهة والدفاع عن كيانها غدت عاجزة عن الإستمرار في حياة العراك والضرب والركل لذلك قررت الإستسلام والرضوخ لقدرها العاثر. إن إصرار عبد الصمد على انتزاع "حقه" في فض البكارة بالشكل الشاذ والمرضي، كما قدمته لنا الساردة، لايجد تبريره في الطبيعة النفسية غير العادية التي تتبدى من خلال سلوكه فحسب، بل إن المبررات القوية تكمن، أساسا، في طبيعة الثقافة التي يحملها هو كرجل والتي تؤطر علاقته بالجنس الآخر، اي المرأة، هذه الثقافة الذكورية التي تمنحه الوهم بأن كينونته ورجولته ستتعرض للإهتزاز والتساؤل إذا تهاون في الحصول على مايعتبره الشرع حقه الطبيعي. حين تستعيد سلمى هذه اللحظات فإن المرارة والإنكسار تبقى طاغية على نبرتها وصوتها "رغم الشهادات الجامعية والحياة الجامعية والثقافية، والتلفزيون، ولجنة العفو الدولية، والأمم المتحدة، وحقوق الإنسان... صرنا كلانا في الوضع التالي: رجل يعتقد أنه بموجب ورقة مختومة يمتلك الحق المطلق في أن يفض بكارة امرأة. وامرأة تعتقد أنها تمتلك الحق المطلق في منع هذا الرجل. لادبلوم المحاسبة الذي حصل عليه قبل سبع سنوات ولا السنة الأخيرة التي وصلت إليها في كلية الهندسة، كان لهما أية فاعلية" (الرواية، ص. 103) لقد كان أفق هذه المعركة التي دارت بين عبد الصمد المدعوم بسلطة الشرع والقوانين وبين سلمى المجردة من اي سند تستند عليه أو تحتمي بسلطته، يسير بشكل طبيعي لصالح الأول خاصة وأن سلمى ليست من النوع الذي يستسيغ العنف.

يتضح من خلال هذا العرض للثنائية الصوتية التي تتخلل النص أن هناك توترا وصراعا بين صوتين مركزيين: صوت السلطة الآمر والحاسم وصوت مسكون بشهوة الحرية والتجاوز وقد عملت الساردة على استعادة خصائص وملامح هذين الصوتين بنوع من الموضوعية والحياد النسبي مبتعدة في ذلك عن التدخلات القسرية والإفتعال والمبالغة التي تسيء إلى التطور الطبيعي للنص بشخصياته وفضاءاته ولغاته.

وقد ساهمت هذه الثنائية الصوتية في تعديد لغات النص وتنويعها وتنسيب يقينيتها الموهومة والمزعومة، كما رفدت الساردة مختلف هذه الأصوات بملفوظات شفوية كانت تسعى، من خلالها، إلى تحقيق نوع من التشخيص الحقيقي لطبيعة وخصوصية كل صوت لحظة انبجاسه وسعيه نحو التحقق والإنوجاد. وقد وظف الكاتب العامية بطريقة موفقة جعلته يتجاوز الطرح المبتذل

لثنائية الفصحى والعامية. فالكاتب لم يلتزم بالفصحى لحظة السرد والعامية لحظة الحوارات لكنه كان يترك لكل صوت حريته في اختيار الكلمات والألفاظ والتعابير الكفيلة بالتعبير عن مكنوناته ورغباته واستيهاماته. وقد كانت العامية تأتي في اللحظة التي تعجز فيها الفصحى عن التعبير العميق والصادق عن شروخ الذات وتمزقاتها، واعتقد أن صوت سلمى كان أكثر هذه الأصوات إحساسا بالمرارة والإنكسار لأنه كان يخرج من مسام الروح المكلومة والملجومة ليعبر عن جراحات الذات المليئة بالثقوب والتشوهات. لهذا كان للحكي على لسانها طابع الإنسياب والإستطراد والتفجر كأنه يبحث عن السريرة الضائعة وراء العنف والكبت أو كأنه يسعى للقبض عن الجوهر المتخفي وراء الأعراض في زمن تلاشي الإنسان وقلقه وضياعه، زمن اهتزت فيه القيم واختلطت وضاقت فيه الدائرة عن المختلف والمغاير والنوعي. هذا الزمن الذي يحب الروائي التشيكي ميلان كونديرا ب زمن نسيان الكائن[1] إنه الزمن الذي احتوى سلمى وأغرقها في الضياع والكبت والنسيان. ولأنها كانت عاجزة عن توقيف عجلته القاسية والجائرة فقد احتمت بالكتابة ملجأها وملاذها الوحيد لمناهضة البربرية والصمت، وهي لاتملك غير الحكي، هو ميراثها، شهرزاد التي لا تني تحكي لكي لاتموت.

تناسلات النص

من أهم القضايا التي واجهت النقاد هي تعدد المحكيات في النص الروائي بمعنى هل يتكون النص من وحدة أو وحدات قد تكون منسجمة أو غير منسجمة؟ وبصيغة أخرى هل النص يشتمل على مسار سردي واحد أو مسارات متواشجة ومتنافرة؟ فكلما قربنا المسافة الفاصلة بين المسارات السردية، كلما قربنا من الإنسجام النصي وكلما كنا في صميم القراءة الإيديولوجية الأحادية التي تركز على عنصر من عناصر النص وتهمش باقي العناصر وتستبعدها.

يمكن تأطير رواية خضراء كالمستنقعات ضمن مسارين سرديين أساسيين: المسار السردي الأول يمثله محكي سلمى الذي يسعى إلى تحقيق الاتصال بموضوع رغبته المتمثل في التحرر والانفلات من ثقل التقاليد السائدة في حين أن هناك مسار سردي مضاد يمثله محكي العائلة. ويسعى هذا المسار الثاني إلى احتواء المسار الأول وإخضاعه وتحريفه. وإلى جانب هذين المسارين السرديين الرئيسيين هناك مسارات صغرى ترتبط بهذين المسارين بنوع من العلاقات إما الإيجابية أو السلبية.

(1) Milan Kundera: L'art du roman, N.R.F, GALLIMARD, 1986, p.18.

لكن هدفنا هنا ليس هو العرض لمختلف هذه المسارات التي تنتظم داخل النص ودراستها دراسة سيميوطيقية لأن ذلك لا يدخل ضمن صميم موضوعنا بقدر ما أننا أشرنا لهذه المسارات السردية لربطها بمسار سردي صغير يلعب، في نظرنا، وظيفة محكي انشطاري شذري، والشذرة تقدم مرة واحدة وتختفي لتطبع النص وتخضعه لقوانينها وبنياتها . يقدم لنا النص هذا المحكي الشذري بالصيغة التالية: كنت ماشية في شارع الأندلس، ورأيت مشهدا ذكرني بتلك المعارك. رأيت فتى في الثانية عشرة يجر بعنف صبيا باكيا في حوالي الثامنة. وكلما تلكأ الصغير في مشيته أو تعثر جذبه الكبير بعنف أشد، فجعله يزداد تعثرا وتلكؤا، ويزداد نواحا. كان صوت نواحه يرتفع بشكل يحطم الأعصاب، وخاصة بنبرة اليأس المطلق التي ساحت منه. فالنبرة أوحت أن الصبي لا يتوقع مساعدة من أحد، ولا يمكنه أن ينجو من أخيه، ولا أن يقبل بالذي جعل أخاه يجره بهذه الطريقة' (الرواية، ص. 9-10). قدم هذا المحكي مرة واحدة واختفى إلى الأبد كأنه جاء ليعطي الإشارة الأساسية للنص دفعة واحدة ويشكله على غراره ويخضعه لقوانينه.

يقدم هذا المحكي صورة مصغرة عن محكي سلمى التي تعرضت هي الأخرى للقهر والإخضاع وعلى الرغم من محاولات التحدي المتكررة إلا أنها كانت تخفق دائما نظرا لعزلتها وعجزها أمام أخطبوط الواقع وقيمه البالية. فالعلاقة بين المحكي (ب): (محكي سلمى) والمحكي (أ): (محكي الصبي) هي علاقة تشابه إن لم نقل علاقة تماثل فإذا كان الصبي يجر رغما عنه ويقاوم مقاومة يعرف أنها يائسة فإن سلمى هي الأخرى جرت رغما عنها إلى زوج ترفضه ولاتكن له أي شعور بالاعتبار والاحترام. ورغم أنها حاولت التصدي لهذا الزواج الظالم ومقاومته إلا أن مقاومتها هي الأخرى ، كانت بمثابة صيحة في واد. فقد عمل المحكي (أ) على تحديد وكشف أفق ونهاية المحكي (ب) مكسرا بذلك خطية السرد وتسلسله بحيث يمكن اعتبار محكي (أ) بمثابة لغم زرع في رحم النص من أجل تفجيره وفضح لعبته. كما أن وجود المحكي (أ) في رحم النص ساهم في خلق توتر داخل النص وزعزع انسجامه وتناغم وحداته وبنياته وعمل على تفعيل ديناميته.

كما أن محكي الصبي لم يكتف بإخضاع محكي سلمى وحده لقوانينه ومساره السردي العام، بل إنه عمم هذه القوانين على أغلب محكيات النص، فمحكي وائل هو الآخر انتظم وتطور وفق نفس القوانين التي تحكمت في المحكي (أ). فقد ظل وائل يحلم بمجتمع إنساني متحرر وعادل وكان يعمل إلى جانب رفاقه من أجل هذا الحلم الإنساني الرائع إلا أن قوة المثبطات أجهضت هذا الحلم ونسفته وظلت تروض وائل إلى أن أخضعته وجرته إلى القبول الصامت واليائس. فنهاية وائل هي

نفس النهاية التي عاشها الطفل وهي نفس النهاية التي تحكمت في أغلب المسارات السردية الإيجابية داخل النص بما فيها محكي منيرة وبشار. فعلى الرغم من الإنسجام الحاصل بين منيرة وبشار، وعلى الرغم من الحب الذي كان يوحدهما ويلفهما إلا أن علاقتهما الزوجية باءت بالفشل وانتهت إلى الإخفاق كأن الفشل غدا قدرا طبيعيا في النص. فالمحكي (أ) إذن تحكم في صنع أغلب محكيات النص وطبعها بطابعه وأخضع استراتيجيتها لإستراتيجيته. فجميع هذه المحكيات ظل يحكمها نفس القانون وينظمها ويسمها بميسمه الشيء الذي يدفعنا إلى القول بأن محكي الصبي غدا في النص بمثابة "المعطف" الذي خرجت من رحمه باقي المحكيات أو كأنه "عرافة" أومأت إلى الإستراتيجية التي سيسير وفقها النص.

إن علاقة التناسل، هذه، القائمة بين مختلف المحكيات السردية عملت على تحرير النص من الرتابة والخطية خارقة بذلك مواثيق السرد الكلاسيكية التي تعتمد على الخطية والتشويق والتسلسل الزمني. فبفعل المحكي (أ) توترت بنية الحكي وانزاحت عن الأشكال القديمة لتنخرط في شكل جديد وتنتظم ضمن مواثيق سردية جديدة تنفتح على التعدد: تعدد المحكيات والمسارات السردية واللغات والرؤيات وأشكال الوعي وتداخل النصوص وحواريتها. كما أن هذا التوتر الذي خلقه المحكي الشذري لم يبق محدودا في حدود النص بل إنه تجاوزه إلى القارئ لأن هذا المحكي سيضيع على القارئ متعة المتابعة الخطية والمتسلسلة بحثا عن نهاية مجهولة، فالنهاية وفق هذا المحكي غدت مكشوفة وواضحة. لهذا فإن إنجاز نص تتناسل محكياته من بعضها البعض لا يساهم في تأسيس لمواثيق جديدة في الكتابة فحسب، بل إنه يساهم، أيضا، في تأسيس مواثيق جديدة للقراءة الشيء الذي يجعله، شأنه شأن باقي النصوص الحداثية "مجالا للكوارث والإختراقات الناتجة عن تعدد خطوط الإنفلات وتنوع المستويات واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد، والمنفتح باستمرار على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة"[1]. والكاتب يلجأ إلى هذه الأشكال كي يوسع آفاق التخييل ويمددها مبتعدا في ذلك عن التصوير الميكانيكي "والصادق" للواقع ليغدو التخييل بنية تواصلية تمزج بين الشعور واللاشعور بين اليومي والتاريخي - بين الذاتي والموضوعي أي بين مكونات تنتمي إلى حقول متعددة وأحيانا متباينة.

---

[1] أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993، ص. 20.

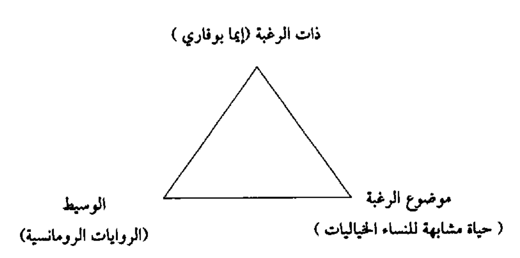
التعالق النصي

يتأسس كل نص انطلاقا من امتحاحه نصوص سابقة فليس هناك أي نص قادر على الإنفلات مما قيل سالفا. غير أن العلاقة بين النص المركزي والنص/ النصوص الغائبة ليست دائما علاقة صحية إذ أن الاستلاب والانبهار أحيانا يقودا النص المركزي إلى السقوط في بنية التكرار والإستنساخ. أما إذا استطاع النص المركزي تجاوز وضعية الإستلاب إلىوضعية التفاعل والتعاطي الإيجابي مع النص الغائب فإن ذلك غالبا ما يقود النص إلى إنتاج بنية جديدة نسميها ببنية التفاعل والدينامية. وقد استطاع الكثير من الروائيين العرب أن يشيدوا نصوصهم على إيقاع نصوص أخرى أجنبية وقد توفقوا في إضفاء طابع الفرادة والتميز على نصوصهم، والأمثلة على ذلك كثيرة جدا سوف نكتفي بذكر نموذج واحد للتدليل على كلامنا. فالمعروف أن صنع الله ابراهيم قد شيد روايته "اللجنة" بطريقة كافكاوية صرفة، فالعلاقة بين "اللجنة" ورواية "المحاكمة" علاقة واضحة من حيث البناء العام لكل نص غير أنها ليست علاقة الصوت بالصدى كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد، بل هي علاقة تناص وتفاعل استطاع، من خلالها، صنع الله ابراهيم إنجاز نص ناجح له فرادته وتميزه وطابعه العربي الذي لايمكن لأي أحد أن يسحبها عنه. إن التناص عملية ليست مقصورة على كاتب دون آخر على ثقافة دون أخرى بل إنها ظاهرة تنسحب على جميع الكتاب وجميع النصوص وتوجد داخل كل الثقافات.

لا تكتفي "خضراء كالمستنقعات" بذاتها بل إنها تنفتح على نصوص أخرى الشيء الذي يجعلها جسدا متعدد العلامات والإشارات والرموز. ومن أهم النصوص التي انفتحت عنها "خضراء كالمستنقعات" هناك نصين أساسيين: "مدام بوفاري" لفلوبير و"أنا كارنينا" لتولستوي. من المعروف أن رواية "مدام بوفاري" تحكي قصة ايما بوفاري التي تزوجت بالطبيب شارل بوفاري غير أن هذا الزواج لم يكن في مستوى أحلام وطموحات إيما التي كانت تنتظر زوجا في مستوى الأبطال الذين كانت تقرأ عنهم في الروايات التي كانت تدمن على قراءتها، لهذا وجدت نفسها تعيش صراعا وتوترا بين أحلامها ورغباتها في زوج مثالي والواقع الذي يقدم لها عكس ذلك مما دفعها للاستجابة لرغباتها وأحلامها ضدا على قيود السلطة والمجتمع والتزامات الزوجية فأدمنت الخيانة بحثا عن عشيق تجد فيه مواصفات العشاق الذين قرأت عنهم، غير أنها كانت تشعر بالإخفاق في كل تجربة كانت تعيشها. وبعد أن أهدرت كل أموال زوجها مع عشاقها اكتشف أمرها واضطرت إلى الانتحار. تعتبر رواية مدام بوفاري من أهم الروايات الفرنسية نظرا للحياد الذي التزمه كاتبها حيال شخصياته

خاصة إيما التي اختارت سلوكا يتعارض وجميع القيم الرسمية السائدة. وقد دفعت هذه الشخصية الفضائحية كاتبها إلى المحاكمة. تلتقي 'خضراء كالمستنقعات' و'مدام بوفاري' على مستوى التيمة الأساسية التي تعالجها كل رواية وهي تيمة صراع الرغبة والسلطة. فالتجربة التي عاشتها إيما شبيهة بتجربة سلمى فهذه الأخيرة، هي الأخرى، أرغمت على زواج لم تكن مقتنعة به فظلت تعيش بين وضعيتين: وضعية الضرورة ووضعية الحرية. ويبدو أن الفرق بين إيما وسلمى يكمن أساسا، في كون الأولى أحبت من خلال وسيط غير واقعي (خيالي) أي أنها أحبت من خلال الروايات التي كانت تقرؤها لهذا فالعشيق الذي كانت تبحث عنه هو عشيق 'مثالي' وخيالي ولهذا كانت تشعر بالإخفاق في أي تجربة واقعية كانت تعيشها. أما سلمى فإنها أحبت شخصا واقعيا هو وائل، غير أن ظروف الإعتقال التي تعرض لها هذا الأخير جعلت الأحداث تسير نحو مسار مغاير لطموحات وأحلام سلمى. ربما ان نقطة التقاطع على مستوى الخيال، بين إيما وسلمى يكمن في كون الأولى حلمت بعشيق وهمي خيالي والثانية كانت تحلم بمعية رفاقها بواقع 'مثالي' خيالي. فأفضت تجربة الحلم بإيما نحو الإنتحار كما أفضت تجربة الحلم بسلمى ورفاقها إلى التيه.

إن الخلط بين الواقع والحلم ليس من شأنه إلا أن يقود إما نحو الإنتحار أو الجنون وتجربة دون كيشوط تبقى من أروع التجارب التي شخصت هذا الخلط بين الواقع والخيال. لقد قدم روني جيرار في كتابه المهم 'الأكذوبة الرومانسية والحقيقة الروائية' دراسة رائعة لأهم الروايات التي عاش أبطالها عبر وسائل معينة إما داخلية أو خارجية كما هو الشأن بالنسبة لمدام بوفاري - دون كيشوط والأحمر والأسود- فالوسيط بالنسبة لمدام بوفاري هو وسيط خارج عن عالم البطلة إنه موجود في الروايات الرومانسية التي كانت تقرؤها إيما، من هنا يمكن تأطير هذه القصة ضمن مثلث يسميه روني جيرار بمثلث الرغبة الذي يمكن أن يأخذ الشكل التالي:



لقد أحبت سلمى بدون وسيط، لهذا كان حبها واقعيا جدا، فإخفاق إيما كان إخفاقا طبيعيا ومبررا لأن أي رغبة تقفز عن شروط الواقع مآلها الفشل والإخفاق. أما فشل سلمى فقد كان مرده لسبب وحيد وهو قسوة الواقع وشراسة التقاليد، كما أن انتحار إيما كان دليلا على استحالة التوفيق بين الواقع والحلم (الخيال) في حين أن سلمى رفضت الإنتحار لأنها استطاعت أن تتعايش مع الواقع رغم مرارته وقبحه. إن مسألة القبول بالواقع أو رفضه عبر الانتحار ليست مسألة رهينة، دائما، بالأفراد بل إن هناك قوى لاشعورية تدفع الأفراد أحيانا إلى اتخاذ قرارات غير إرادية فمن كان يعتقد أن آنا كارنينا ستنتحر تحت عجلات القطار فهي كانت تنتظر حبيبها ولم تكن قد قررت الانتحار، ولكن في لحظة معينة وتحت تأثير المعاناة التي كانت تعانيها ارتمت تحت عجلات القطار. ونجد في لغة سلمى ما يثبت هذه الحقيقة ويؤكدها تقول: "لبثت نصف متمددة على السرير أفكر لبعض الوقت في ماذا ستكون خطوتي التالية. في القصص التي قرأتها، تقرر البطلة قرارا كبيرا ومصيريا. فإما ترك البيت (وقد قمت فلبست فستانا عاديا لهذه الغاية)، وإما القبول الباكي بهذا القدر التعيس مع رفع الراحتين نحو السماء طلبا للعون ولإنزال أقصى العقوبات بالذين كانوا السبب. الحياة الحقيقية ليست هكذا، في الحياة الحقيقية أنت لا تتخذين قرارات حاسمة ومصيرية، هناك نوع من الزوغان تقدمه لك اللحظة الراهنة للحياة اليومية." (الرواية، ص. 109).

ولقد امتحت رواية "خضراء كالمستنقعات"، أيضا، من رواية "آنا كارنينا" لتولستوي. وتعتبر هذه الرواية الأخيرة من روائع الأدب الروسي وربما الأدب العالمي نظرا لتعدد عوالمها ودقة بنائها والنفس الملحمي الذي كتبت به. تحكي هذه الرواية قصة انا كارنينا التي سافرت من مدينة إلى أخرى كي تصلح بين أخيها وزوجته اللذين تصدعت علاقتهما بسبب اكتشاف الزوجة لخيانات زوجها. وخلال المدة التي سوف تمكثها مدام كارنينا بهذه المدينة ستتعرف على ضابط شاب ستسقط في حبه ويسقط في حبها لتبدأ رحلة جديدة من المعاناة والعذاب. لقد كانت مدام كارنينا، امرأة متزوجة برجل له مركز حساس في الدولة ولها ابن ولم يكن من حقها أن تعيش تجربة الحب خارج مؤسسة الزواج غير أن مشاعر الحب ليست لها قوانين وخطوط حمراء. لايمكن طبعا اختزال رواية "آنا كارنينا" في هذه الأسطر ولكننا عملنا على تقديم الفكرة العامة لهذه الرواية كي تتضح مظاهر التناص بينها وبين "خضراء كالمستنقعات".

تعتبر تيمة الخيانة هي القاسم المشترك بين الروايتين، فالخيانة في كلا النصين كانت مدفوعة بدافع الحب، غير أن الفرق بين قصة مدام كارنينا وسلمى يكمن، أساسا، في كون الأولى افتضح

أمرها وعانت الكثير من جراء ذلك وعرضت أسرتها وزوجها واسمها لسلسلة من الفضائح والمشاكل والآلام اضطرتها في الأخير إلى إنهاء حياتها تحت عجلات القطار، في حين أن سلمى استطاعت أن تقمع عواطفها بصرامة وأنهت علاقتها بوائل ورضخت للأمر الواقع. لقد كانت مدام كارنينا أكثر براءة وأكثر شجاعة في التعبير عن عواطفها من سلمى إذ أنها عاشت تجربة حب حقيقية رغم المشاكل والمعاناة وبنفس القدر الذي كانت تستجيب لرغباتها وعواطفها كانت تتألم وتتعذب لأنها أصبحت مهددة بالطلاق والضياع وسط عالم من القيم لايرحم ولايتسامح. في حين أن سلمى لم تكن تتوفر على قدر كبير من الشجاعة جعلها قادرة على تحدي جميع الضغوطات والإستجابة لعواطفها ومشاعرها الحقيقية خاصة بعد خروج وائل من السجن وتوفر الكثير من الشروط الإيجابية للإنعتاق من سجن عبد الصمد المفروض عليها قسرا. وربما ان غياب هذه الشجاعة الكافية هو الذي لم يجعل منها بطلة حقيقية كما هو الشأن بالنسبة لبطلات الروايات الكبرى: مدام بوفاري، آنا كارنينا... ويبدو أن هذه المسألة مقصودة من طرف الكاتب الذي يبحث لروايته عن انزياح معين، وتتجلى هذه المسألة فيما يعلنه على لسان بطلته: "أما النهايات التي نقرؤها في القصص فهذه تلفيقات. الإنتحارات المقرفة وماشابهها من فنون الموت، كلها كذب، لاأحد ينتحر. تموت البطلة مائة مرة وتظل على قيد الحياة. لا تصدقوا المؤلفين الكبار هؤلاء. قمة المأساة في حياة نساء مدينتنا هي استمرار هذه الحياة. وليس انقطاعها. إنها تستمر وتستمر ولا أحد يسمع بقصصها. لكن الإستمرار لايبهج القراء. إنهم يريدون خاتمة تهز المشاعر، وتقنعهم أن وضعهم أفضل بكثير ومختلف تماما، لأن البطلة انتحرت لشدة مأساتها. أما هم فمستمرون في حياتهم ولم ينتحروا". (الرواية، ص. 230-231) يستبطن هذا النص رؤية الكاتب للكتابة الروائية بشكل عام فهو يرى أنه ليس من الضروري أن تكرس جميع الكتابات للخارق والإستثنائي والمثير، بل إنه على الكتاب الإنتباه للعادي والمكرور والعام لأنه يكون أحيانا أغنى وأهم من الإستثنائي، فإذا كان الإنتحار كنهاية مأساوية طبعت العديد من النصوص فإن هذه النهايات ليست قاعدة الحياة اليومية والواقعية، بل هي شيء استثنائي وخارق في حين أن القاعدة تمثلها حياة الفئات العريضة من الناس التي تبحث عن وسائل متعددة تجعلها تتعايش وواقع المهانة التي تتخبط فيه، وتمثل "سلمى" نموذجا من مئات النماذج التي تحاول العيش وسط القيود والإرغامات. فالنهاية التي انتهت بها رواية هاني الراهب تشكل نقطة انزياح كبرى عن الروايتين الأساسيتين التي امتحت منهما. إلا أن هذا الحكم ليس من شأنه أن يجعل من رواية هاني الراهب موضوعا للمقارنة بين نصين عالميين من عيار "مدام

بوفاري' وآنا كارنينافلا قياس مع وجود الفارق إلا أن هذا لايمنع، أيضا، من الإعتراف بأهمية نص هاني الراهب ضمن سياقه العربي أو ضمن سياق الرواية السورية على الخصوص.

وفي إطار العلاقة التناصية بين النصوص الثلاثة تتبدى بعض الوشائج النصية الأخرى التي تجعل من نص 'خضراء كالمستنقعات' محاورا إيجابيا للنصين معا دون أن يفقده ذلك خصوصيته، فسلمى مثلها مثل مدام بوفاري تدمن قراءة الروايات غير أن قراءة سلمى تتسم بنوع من المرونة والإيجابية إذ أنها تحتفظ بمسافة بينها وبين تلك الروايات بل إنها تصل إلى درجة الإستهزاء من طابع الإثارة التي تطبع أحيانا هذه الروايات. أما مدام بوفاري فإنها تتماشى مع ماتقرأه ليصبح محفزا أساسيا لمسارها السردي وباعثا لكل تحركاتها وسلوكاتها، ولعل هذا التماهي بينها وبين ما تقرأه هو الذي جعل خيانتها المتكررة غير مبررة واقعيا فهي لم تحب حبا حقيقيا وواقعيا بل إنها أحبت أشخاصا وهميين غير موجودين في الواقع، في حين أن آنا كارنينا وسلمى أحبتا حبا حقيقيا وواقعيا. لقد ساهم هذا البناء التناصي في جعل رواية 'خضراء كالمستنقعات' رواية منفتحة ومتعددة الخطابات والتلفظات.

الحوارات المباشرة

يقول إدوار الخراط عن الحوار في الرواية: '(...) ولكن الصيغ الحوارية التي تدخل في صلب السرد تؤتي أثرا ضروريا يحطم هذه الصرامة في صميمية التجربة ويعدل بالضرورة من خصيصتها الحميمة، إنها تشير إلى الآخر وتؤكده والآخر حقيقة أخرى، بدائية وجذرية لا شك فيها، حقيقة لاتحتاج المعرفة بها إلى برهان خارجي، ولكنها أيضا حقيقة تجري على مستويين: المستوى العميق الجذري، أي المستوى الليلي الجواني، وما إلى ذلك مما أعني بهذا الإيماء، والمستوى الإجتماعي اليومي، مستوى حياة السوق والجري وراء أكل العيش'[1]. على الرغم من هيمنة السرد على الحوارات المباشرة في رواية 'خضراء كالمستنقعات' إلا أن الساردة كانت تستدعي بعض الحوارات لتؤثث بها حكيها وتشخص من خلالها، مختلف اللغات والمحكيات. وقد لعبت هذه الحوارات في النص على قلتها، دورا تواصليا وساهمت في إضفاء تعددية تلفظية ولغوية من خلال استحضارها لمختلف الرؤى وأشكال الوعي التي تتصارع وتتجاذب بنية النص وسنكتفي هنا

---

[1] إدوار الخراط: أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي، 1995، ص.29.

باستحضار بعض هذه الحوارات وتحليل مضامينها ودلالة لغاتها وأصواتها. أول هذه الحوارات التي سوف نستحضر تتعلق بالحوار الذي دار بين سلمى وأمها حول موضوع الزواج بعبد الصمد: "رفعت راحتها وتمتمت:عبد الصمد قال لك هو سيأتي كل يوم إلى البيت حتى يقطع أمل كل واحد فيك. وبعد وقت قصير تغيرت معاملتك له. مثلما يقول عبودة. هو ظن ، نحن كلنا ظننا..."

صرخت: مستحيل! مستحيل! أنا ابنتكم! أنا لست جارية في هذا البيت! أنا لا أريده! لا أريده! افهموني وريحوني!"

وصرخت أمي: أنت بنت ما فيك شرف ولا أخلاق. أنت بنت تعودت بالكذب والنفاق. خسارة اسم أبيك فيك. أنت خليت عظامه تصرخ في قبره. أنت وطأت رأسي ورأسه بين الرؤوس... أنت ما عاد فيك حس... ولا حياء... خليتنا نصير مسخرة بين الناس...ورأسك هذا الذي أنت ركبته يلزمه تكسير بالعصا...(الرواية، ص. 65-66).

أول ما يميز هذا الحوار هو أن الساردة تنقله لنا بصيغة الخطاب المباشر أي أنها تحتفظ لكل طرف بلغته الخالصة مع ما يميز هذه اللغة من خصائص ومميزات. ويتميز هذا الحوار، أيضا، بكونه يقوم بين طرفين (الأم وابنتها) ولكل طرف لغته الخاصة ووعيه الخاص ورؤيته للحياة والأشياء التي تميزه عن الطرف الآخر، الشيء الذي يجعل العلاقة بين هاتين اللغتين علاقة تناقضية وصدامية، فالصوت الأول يستمد خصائصه ونبرته من البنية البطريركية السائدة والتي يسعى إلى إعادة إنتاجها وتكريسها في حين أن الصوت الثاني يرفض قوانين هذه البنية ويدافع عن حقه في عدم الخضوع والإمتثال لهذه القوانين الجائرة. وقد قدمت هذه الحوارات بلغة تمزج بين العامي والفصيح أو مايمكن أن نسميه بالفصحى المدرجة وقد ساهمت هذه الطريقة في تقديم لغات الشخصيات في عفويتها الخالصة مجردة من أي تصنع أو افتعال من طرف الكاتب وقد ضمنت هذه الطريقة، لكل صوت شخصيته وكيانه الغيري الذي يميزه ويفصله عن باقي الأصوات الأخرى. ومما ساهم في الحفاظ لهذه اللغات عن غيرتها هو تقديمها بصيغة الخطاب المباشر أي تقديمها كما هي بين مزدوجتين لصون أناها الغيرية. يقدم هذا الحوار، أيضا، وعيين مختلفين لمسألة أساسية وجوهرية وهي مسألة الزواج الوعي الأول تمثله سلمى التي ترى أن مسألة الزواج مسألة ذاتية مشروطة بجملة من الشروط يمتزج فيها الذاتي بالموضوعي. أما الوعي الثاني فتمثله الأم التي ترى عكس ما تراه ابنتها فهي تعتقد أن زواج البنت يبقى من اختصاص أسرتها وأهلها ولا تمتلك فيه البنت إلا حق الرضوخ والإمتثال وأن أي رفض أو عصيان لهذه الإرادة العائلية يعتبر عارا وعيبا وفضيحة تلحق

بكل أفراد العائلة وتحولهم إلى مسخرة بين الناس، يفتقد هذا الحوار لأهم المقومات التي تجعل من كل حوار حوارا وهي الإقناع، الإحترام، الحق في الإختلاف... وسيتحول إلى حوار بين طرف آمر وطرف ينبغي عليه أن يخضع لهذه الأوامر ويمتثل لها. وعلى الرغم من كون وجهة نظر سلمى هي تعبير عن وجهة نظر الأنثى العربية في التحرر والإستقلال بكيانها واختياراتها في الحياة فقد كانت الأم هي أول من تصدى لإبنتها ولأفكارها، في الوقت الذي كان عليها أن تتعاطف مع ابنتها ومع أفكارها لما تحمله من انحياز ودفاع عن كيان الأنثى وهذا يدل على أن البنية البطريركية لم تعمل على قهر المرأة ماديا فحسب بل إنها عملت على مسخ روحها وتشويهها وتنصيبها مدافعا عن الإضطهاد والقهر. يتضح من خلال هذا الحوار أن الحوارات المباشرة في النص تعمل على تقديم مختلف وجهات النظر والأصوات التي تتصادى في جسد النص مبرزة خصوصية وغيرية كل لغة عن الأخرى وهذا مانجده، أيضا، في بعض الحوارات التي كانت تدور بين وائل وسلمى: "سلمى أرجوك، حبيبي، اعقلي شوية، أنا لاأقبل بهذه الحكومة التي تحكمني، ولاأقبل بالعم سام. ولاأقبل بأشياء كثيرة . هل أفقد عقلي لأني لاأقدر على التخلص منها؟ العالم مرتب وخالص ولاأحد يستشيرنا في ترتيبه. حاولنا أن لانقبل فسحقنا. أنت وأنا شخصان مهزومان. أرجوك، لاتسأليني أسئلة ليس بيدي أن أقبل أولا أقبل. لنأخذ هذا العالم مثلما نجده."

- أنت لست وائل القديم: صحت ملتاعة

- طبعا أنا لست وائل القديم. وإلا لماذا حدث الذي حدث؟ كان يجب أن نكون متزوجين، ولنا أولاد، ونصير أسرة مختلفة. كان يجب! النتيجة؟ نحن لانملك أنفسنا. نظامنا الإجتماعي يملكنا" (الرواية، ص. 214 - 215).

يدور هذا الحوار بين طرفين يتقاسمان نفس الأفكار والهموم والأسئلة، بل أكثر من ذلك إنهما يعبران عن صوت واحد هو الصوت الذي سميناه سابقا بصوت الحرية، غير أنه على الرغم من اشتراكهما في نفس الهموم إلا أن لكل واحد مميزات وخصوصيات تجعله لايستنسخ الآخر ولايكرره ويعزى هذا لكون كل طرف عاش تجربته الخاصة في السعي نحو تحقيق حياة حرة ونبيلة. واختلاف التجربة لدى كل طرف جعل التمايز والإختلاف واردا ومبررا، بل أكثر من ذلك فإن التمايز لم يعد مقتصرا على الأفراد فيما بينهم فحسب بل إنه طال حتى الفرد ذاته ومع ذاته، فاللغة التي كان وائل يتكلمها، في هذا النص، مع سلمى ليست هي نفس اللغة التي كان يجهر بها أيام نقاشات "الكومونة" الشيء الذي يدفعنا إلى القول بأن الإختلاف في الأصوات واللغات لاينحصر بين

الشخصيات فيما بينها فحسب، بل إنه ينسحب أحيانا على نفس الشخصية. فالإنسان مع نفسه يعيش تعددا مذهلا يستعصي على الباحث أن يضبطه أو يؤطره ضمن خانة معينة ونهائية. وهذا التنوع والتعدد الذي يكتنف الطبيعة الإنسانية قد شكل موضوعا رئيسيا للعديد من الدراسات النفسية والفلسفية قصد القبض عن ماهية الإنسان وتقديم جواب عنها. وأعتقد أن الرواية قد فاقت جميع العلوم الإنسانية في الكشف عن الطبيعة المتعددة للكائن الإنساني. فالرواية إلى جانب كونها فنا يقدم متعة للقارئ فإنها، أيضا، فنا يضطلع بوظيفة معرفية تسعى إلى الكشف عن الجوانب الخفية والغامضة في الإنسان، مما يجعل الشخصية الروائية شخصيات متعددة وأحيانا متباينة، فوائل زمن الكومونة ليس هو وائل بعد خروجه من السجن، وسلمى تؤكد أكثر من مرة أنها تعيش تعددا متناقضا وأنه بدواخلها أكثر من سلمى واحدة. إذ لايمكن لشخصية من الشخصيات أن تعيش في سكون وثبات ضمن واقع يمور بالتحول والتغير خاصة إذا كانت هذه الشخصيات تعمل على تحويل الواقع لصالحها وتوجيهه وفق أهدافها. والعلاقة الصراعية بين الفرد والواقع لاتنتهي دائما بانتصار الأفراد، بل إن الواقع هو الذي ينتصر في الغالب، ويفرض قوانينه على الأفراد بعد إخضاعهم وترويضهم. وهذا ما حصل لوائل، سلمى، بشار، منيرة. لقد ساهمت الحوارات الموجودة في النص في تعديد لغاته وأصواته، وقد تحقق ذلك بفعل المسافة التي التزمتها الساردة حيال مختلف الشخصيات، كما ساهمت هذه الحوارات في تكسير تجانس النص من خلال تفتيتها لأحادية اللغة التي توحي بمطلقية القيم والآراء والمواقف والعلائق.

التهجين

تحضر بعض أساليب التهجين في النص وذلك عندما تشتبك عدة ملفوظات وأساليب، أو على الأقل ملفوظين أثنين، في لحمة الخطاب السردي وتجعله يراوح بين رؤيتين ووعيين يصعب أحيانا تحديد وجهتهما الدلالية، فتنعدم الحدود الشكلية الفاصلة بين الملفوظات المتشابكة. كما يتخذ الملفوظ المتولد عنها شكل بنية هجينة تضمن ثنائية اللغة والمنظور والصوت كما هو الشأن في الملفوظ التالي: كان هدف أهلي هو تزويجي لإعطاء الفرصة للواتي بعدي، فمتى تزوجت البنت صارت مسؤوليتها على زوجها هو الذي يصرف عليها ويأويها ويكفيهم شرها (الرواية، ص. 22). يتضح من خلال هذا الملفوظ أن هناك وعيين متناقضين، وعي مشخص متحرر من عقال الإيديولوجية التقليدية وهو وعي سلمى الذي يتجلى في الشطر الأول من الملفوظ، وهناك وعي مشخص مناقض

للوعي الأول ويزكي فرضية زواج البنت البكر لأنها شر على أسرتها ولا يمكن التخلص منه إلا عن طريق الزواج، وهذا هو الوعي الرسمي السائد الذي عانت سلمى من جوره ومظالمه. وحضور الوعيين معا داخل نفس الملفوظ يؤكد أن الوعي الأول (وعي سلمى) ليس وعيا متحررا بشكل جذري من الأفكار والمسلمات التقليدية ولكنه لايزال وعيا يجتر نفس الأفكار والمقولات التقليدية التي يعتقد هو أنه يتباين معها ويعارضها. وقد طبعت البنية التهجينية الكثير من ملفوظات الساردة التي نعرف انها تحمل أفكارا متحررة ومغايرة، تقول مثلا: "(...) إلا أمي بقيت مقطبة ومهمومة، رغم اعتذاراتي المتكررة، الدامعة، وقسمي أنني لن أعود لمثلها ثانية. وضعتني في زاوية لايمكن الخروج منها، هي مسؤولة عني أمام الله وأمام روح المرحوم أبي، فكيف تعيش بقية عمرها إذا أنا خرجت على ما أوصياها به؟" (الرواية، ص. 35) فالشطر الثاني من هذا الملفوظ يعيد إنتاج الخطاب التقليدي السائد الذي تتعارض معه سلمى. وهذا يدل على أن البنية اللاشعورية لسلمى لم تتخلص وتتحرر من سلطة التقاليد والقيود البالية التي تتمظهر بين الحين والآخر في لغتها وملفوظاتها.

لقد استطاعت رواية "خضراء كالمستنقعات" أن تجسد تعددية اللغة وتعددية الملفوظات لتضعنا أمام وضعية المرأة العربية المزرية وصوتها المكلوم والملجوم، كما استطاعت عبر تذويت السرد وتخصيص زوايا النظر أن تقوض أحادية اللغة والدفع بها نحو رحاب التعدد والإنفتاح والنسبية.

الفصـل الرابـع

الأبعاد الشطارية في رواية "وكالة عطية" لخيري شلبي

بلاغة الهامش

تنتمي رواية "وكالة عطية" لخيري شلبي إلى نوع أدبي يجعل من الهامش مادته الأساسية في الكتابة والتخييل. تتحدث هذه الرواية عن شخصية السارد باعتباره الشخصية المحورية والنواة الرئيسية التي تنتظم حولها باقي الحكيات والمسارات السردية.

التحق السارد بمعهد المعلمين بمدينة دمنهور قادما إليها من أعماق الريف. غير أن شجارا وقع بينه وبين أحد المدرسين جعله يتعرض للطرد ليدخل عالم التشرد والصعلكة. إذ ظل ينام في الشوارع إلى أن اهتدى إلى وكالة عطية، وهي فضاء يحوي المشردين من متسولين ومنبوذين ولصوص ونصابين وغيرهم. يقول السارد: "ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن يتدحرج بي إلى حد قبول السكن في وكالة عطية، بل ما كنت أتصور أنني قد صرت صعلوكا حقيقيا ومن زمرة الصياع القراريين إلى حد أن أعرف مكانا في مدينة دمنهور اسمه "وكالة عطية" (الرواية، ص. 9).

سيتعرف السارد، بهذه الوكالة، على أصناف خاصة من البشر ونماذج غريبة من الناس لم تكن تخطر له على البال. ولعل القاسم المشترك بين هؤلاء جميعا هو الانتماء إلى هامش المجتمع لأنهم يعيشون دون مهن أو أوضاع اجتماعية قارة. فإذا تأملنا أهم سكان هذه الوكالة فسوف نجد منهم المتسول والحانوتي (حفار القبور) والعرافات والراقصات في الحفلات الشعبية، وممتهني المهن الرثة التي لا قيمة لها، إلى جانب المتاجرين الصغار في المخدرات، واللصوص والنصابين وغيرهم.

وقد أحس السارد في البداية بالرهبة والخوف من طبيعة هذا المكان الموحش والغريب الذي يقوم على هامش مدينة دمنهور. وكان يهون على نفسه بكون إقامته بهذا المكان، لن تطول لأنه كان يعول على إيجاد عمل يخول له حياة محترمة. غير أن هذا المبتغى لم يتحقق الشيء الذي جعل إقامته بوكالة عطية تطول حتى استطابها وافتتن بعوالمها وشخوصها ومغامراتها.

كما نبهه حارس الوكالة منذ البداية إلى ضرورة نسيان عالم المدارس والبحث عن لقمة العيش بمختلف السبل كما هو الشأن بالنسبة لباقي سكان الوكالة. "عندي هنا في هذه الوكالة جدعان يجلبون النقود من الهوا الطاير ! المفتح أبو مخ منير! إسمع يا أخانا ! ما دمت تركت

المدارس فانس المدارس وأمورها وفتش في الجد!! ..' (الرواية، ص. 25). وسيتعرف السارد بهذه الوكالة على شخصيات تعيش بدون مهنة أو حرفة أو عمل قار لكنها تنتزع لقمة العيش بأساليبها الخاصة. كما سيتعرف على عالم آخر لا عهد له به، إنه عالم الهامش وما يطفح به هذا العالم من فقر وعوز وحرمان وغيرها. إنه عالم سفلي يفرض على أصحابه القيام بأي شيء من اجل الحياة والاستمرار. فخلف كل شخصية من شخصيات الوكالة تثوي حكايات وتجارب ثرية تنضح بالدلالات والمغازي.

الشخصيات ومنطق أفعالها

– العم شوادفي: وهو صاحب الوكالة وحارسها. لا يبرح بابها ليل نهار. شخص ذكي وماكر. استحصل الوكالة لحسابه الخاص عن طريق النصب والمكر والغدر. لا يتردد في التخلص من خصومه حتى باللجوء إلى أشنع الطرق بما فيها القتل. يعرف أسرار جميع قاطني الوكالة حق المعرفة. يقول عنه السارد: 'شكله يقطع بأن جسده لم يعرف الماء طول حياته وأنها قد لا تصله في طعام أو شراب حتى أن الحشف والقشف جعلاه يبدو كجذع شجرة جزورين جافة أحرقتها شمس لاهبة ...' (الرواية، ص. 18).

ولا تتجلى غرابة هذا الشخص في ملبسه ومظهره فحسب، بل إنها تتبدى أيضا في وضعه الاجتماعي ولغته وغيرها. فهو على ما يبدو يعيش بدون أسرة ولا هم له في الحياة إلا جمع المال مما يتقاضاه من زبناء الوكالة ومن أنشطته المريبة كالمتاجرة في المخدرات. أما لغته فهي بذيئة وسوقية، ولا تخلو من تلميحات ماكرة تنم عن ذكاء ودراية عميقة بأمور الحياة. يقول عن علاقته برجال الأمن مثلا: لا أعمل لهم حسابا بل أعطيهم مؤخرتي لا ليعبثوا بها بل لتشبع وجوههم الكريمة ضراطا وروائح زكية' (الرواية، ص. 81).

وفي سياق آخر يقول لإحدى قاطنات الوكالة 'بعد أن حدجها بنظرة داعرة؛ سحب النظرة ووضعها بين ركبتيه فوق تكة السروال ثم أرسل خيطا من النظرة إلى عينيها قائلا:

إتلمي يا مرة! يا عجوزة يا هتمة! هو الداء فيكم من المهد إلى اللحد؟ خذي امسكيه جيدا!! ' (الرواية، ص. 92).

فالعبارة الأخيرة تحتمل معنيين متناقضين، تشير الأولى إلى كوب الشاي وتلمح الثانية إلى قضيبه. وهذه اللغة العامية والبذيئة لسيد شوادفي تنسجم مع طبيعة منحدره الاجتماعي والثقافي. إنه

شخصية تنتمي إلى شريحة اجتماعية تعيش على هامش المجتمع وتتميز بسلوكاتها وأفعالها الخاصة. كما أنها لا تعير كثير الاهتمام للمواضعات الاجتماعية أو القيمية أو غيرها. ويتجلى عدم اعتراف شوادفي وغيره من أهل الهامش بالمواضعات الاجتماعية والضوابط القانونية وغيرها من خلال طلبه من السارد أكثر من مرة كتابة عقود نكاح وطلاق بين بعض الأزواج قاطني الوكالة، كما هو الشأن في حالة الحانوتي (مغسل الموتى) وبين الداية (مولدة النساء). وعندما استغرب السارد في الأول، هذا الأمر حدجه بنظرة استخفاف واحتقار جعلته يمتثل لأوامره ويستجيب لدعوته كلما دعاه لمثل هذا الأمر.

شوادفي شخص يعيش وفق قوانينه الخاصة فهو لا يتردد في التخلص من خصومه ودفنهم بمقبرة توجد أسفل الوكالة. لكنه في حالات أخرى يكون ودودا عطوفا وكريما. أما لغته فهي لا ترشح دائما بالبذاءة، بل نجدها في حالات أخرى تنطوي على حكم ودروس عميقة لقنته إياها قسوة الحياة. "الإنسان الجدع لا يقلب عيشه! تجده في كل مصيبة ! يفوز باللذات كل مغامر ويموت بالحسرات من يدري العواقب! ..." (الرواية، ص. 90).

يتضح من خلال هذا الجرد أن شخصية سوادفي إلى جانب أغلب شخصيات الوكالة، تعد مدخلا مهما لتحري خصائص المعجم الشعبي الذي تتسم به تلفظاتها العامية.

- الحانوتي: كان يعمل بالفلاحة لإعالة والده العجوز المقعد وأمه المشلولة إلى أن حل وباء الكوليرا. وبعد وفاة مغسل الموتى ببلدته وتردد الجميع في القيام بهذه المهمة تطوع هو وأصبح منذ ذلك اليوم مغسلا للموتى. ولأن وباء الكوليرا كان قد حصد مئات الموتى، فقد أصبح عبد الفضيل مطلوبا ومشهورا، إذ كان يغسل عشرات الموتى في اليوم.

وبعد وباء الكوليرا جاءت الحرب العالمية الثانية فاستمر في عمله بنفس النشاط ونفس الهمة. بعد ذلك اشتغل في وكالة لغسل الموتى، وظل بها إلى أن توفي صاحبها. وفي ظل حياة الصعلكة والتشرد التقى بصبيحة الداية بعد أن توفي زوجها الشحاذ. وبقيا معا بدون عقد زواج إلى أن طلب شوادفي من السارد أن يعقد عنهما حتى يطمئنا إلى علاقتهما. وقد لجأ الحانوتي وزوجته الداية إلى وكالة عطية بعد أن هدمت الدولة في زمن الثورة، بعض الدور الآيلة للسقوط دون أن تجد حلا لأصحابها، وهذا ما عبر عنه الحانوتي قائلا: "جاءت الثورة بالعمران وعلى أمثالي بالخراب! مر البلدوزر فاكتسح المنطقة التي فيها العشش والبيوت لأنها أرض الحكومة ستقسمها وتبيعها للقادرين على بناء حي جديد! لم نجد أمامنا غير الوكالة فلجأنا إليها ..." (الرواية، ص. 136).

وقد اضطرت هذه الشخصية إلى مزاولة مهن هامشية أخرى بعد أن كسدت مهنة تغسيل الموتى. فقد كان يشتغل تارة نادلا بإحدى المقاهي وتارة أخرى يساعد صغار تجار المخدرات في تجارتهم خاصة أنه كان يدمن التدخين. وأوضاعه الاجتماعية، بشكل عام، لم تكن مستقرة ومريحة. كما كانت تأتي عليه أيام لا يجد فيها عملا، وكانت زوجته هي التي تعيله. وهذه الأخيرة بدورها، لم تكن تكتفي بمهنة الداية فقط، بل كانت تتكفل بتزويج من يطلب منها ذلك سواء من الرجال أو من النساء خاصة العوانس منهن. وقد كانت تتوفق كثيرا في مهمتها وتحصل على مقابل سواء من العريس أو من أهل العروسة. وتعتبر عملية الانتقال من مهنة هامشية إلى أخرى بالنسبة لهذا النوع من الشخصيات علامة على عدم الاستقرار الاجتماعي والنفسي. ووسيلة لمقاومة شظف العيش وقسوة الحياة.

دميانة: هي امرأة عجوز تقيم بالوكالة، وتمتلك أربعة قردة تستثمرها في عملية التسول وإقامة الحلقة بين الحين والآخر. وفي أحيان أخرى تكتفي باكترائها لبعض الشحاذين، وهذا هو مصدرها الوحيد في العيش.

وتتميز هذه المرأة بسلوكات شاذة إذ أنها روضت كبير قردتها على مضاجعتها كل ليلة. وهو الأمر الذي أثار استغراب وتقزز السارد الذي كان يقطن بجانبها بعد أن دفعه الضجيج المريب في غرفتها إلى التلصص عليها: "هالني ما رأيت، كتمت صرختي بقوة كادت توقف قلبي على الخفقان، بل كدت أتهاوى من فرط النفطة المنذهلة، إلا انني سرعان ما التصقت بالباب متناسيا كل شيء وقد أغرق البلل ساقي: دمناية كالذبيحة الفطس، منجضعة على ظهرها، رقبتها مصوبة إلى الأمام، كجذع شجرة جميز عتيقة، فاشخة وركيها كاسرة ساقيها فوقهما بلياقة بدنية مذهلة، والقرد العجوز مغروز بين ساقيها تعلو مؤخرته الحمراء وتهبط، بنفس الطريقة التي يقلد بها عجين الفلاحة ؛ فيما هي ممسكة بخاصرتيه لتتمكن من تحريكه؛ تدفع نفسها نحوه لتطوله، وتجذبه نحوها ليطولها ..." (الرواية، ص. 113).

سيد زناتي: وهو من أهم شخصيات الرواية. لم يبلغ الأربعين من عمره. شخص أنيق وذكي متزوج بأربع نساء. مهنته الوحيدة هي النصب والاحتيال، كما أن علاقته بزوجاته الأربعة تندرج ضمن هذا الإطار، إذ أنه يسخرهن لهذه الأهداف، ويمنح كل واحدة منهن نصيبها من كل عملية. هو الذي فكر في أوج الأزمة بين الدولة والإخوان المسلمين، لاستغلال هذه القضية في علمية النصب. إذ أنه هيأ إحدى زوجاته والسارد على شاكلة زوج إخواني. وطلب منهما الذهاب

إلى أحد المساجد التي توجد ببعض القرى الريفية المتعاطفة مع حركة الإخوان المسلمين. وهناك قدم السارد نفسه لإمام المسجد على أنه شخص غريب تعرض للسرقة ولم يفته التلميح إلى المحنة العامة التي يتعرض لها المؤمنون الخالصون هذه الأيام. وقد أشرف سيد زناتي على هندسة وإخراج هذه العملية بذكاء كبير، كما تم التدرب على العملية أكثر من مرة. وفعلا انطلت الحيلة على الإمام وخطب في المصلين طالبا منهم تقديم المساعدة اللازمة للغريب الذي أصابه الضيم والظلم في بلدتهم.

ولم يكن السيد زناتي يشارك شخصيا في عمليات النصب هذه، بل كان دوره يشبه دور المخرج في العمل المسرحي. فقد كان يكتفي بالتفكير في العملية والتهييء لها ودراستها من كل النواحي إضافة إلى التدريب عليها. كما أنه كان يبعث في كل عملية نصب بمراقب يبقى بعيدا عن المشاركين الفعليين ولا يتدخل إلا عند الضرورة. ويعد هذا البعد الشطاري في الرواية من الأبعاد الأساسية المكونة لها وسنعود إليه بنوع من التفصيل لاحقا.

جنات: ويدعوها الجميع بجنونة، وهي إحدى زوجات سيد زناتي، اسمها الحقيقي هو فكيهة، حكايتها لا تخلو من تشويق وإثارة. فقد أحبت مغنيا شابا ابن بلدتها يدعى بديع عبد المولى. وقد كان يتغنى بحبه لها في الأعراس والمناسبات حتى أصبحت قصتها معروفة لدى الجميع. وعندما تقدم لخطبتها رفض أخوها الأمر رفضا قاطعا بدعوى أن عبد المولى تغزل بأخته أمام الملأ. وعندما أحست فكيهة أن أخاها يهيئ لتصفيتها لمحو العار الذي يعتقد أنها ألحقته بأسرتها، اضطرت إلى الفرار. وبقيت على حالها إلى أن التقت بإحدى زوجات زناتي التي قدمتها إلى هذا الأخير. وقد ظلت تعيش بالوكالة مع السيد زناتي وباقي زوجاته إلى أن سافروا ذات مرة لزيارة ضريح أحد الأولياء بمناسبة موسم سنوي يقام على شرفه. وهناك رآها عشيقها وأهل بلدتها مما اضطر زناتي إلى تهريب نسائه والعودة على وجه السرعة إلى الوكالة. غير ان الفتى استطاع الوصول إليها. ولأن زناتي وجد نفسه أمام وضعية إنسانية لا يمكن تحملها فقد تغلبت شهامته واضطر إلى تطليق فكيهة كي تتزوج بعشيقها غير أن أخاها ظهر في آخر لحظة، وتمكن من تصفية العشيقين بسلاح كان يخبئه تحته.

وتعبر هذه الحكاية عن البنية البطريكية المتأصلة في المجتمع المصري. فالفتاة خاصة في الأرياف، لا حق لها في العشق أو في اختيار من تتزوج. وإذا حدث وأن خالفت قرارات الأسرة فدماؤها تبقى مستباحة لهم حتى يُطهروا شرفهم مما لحقهم من عار ومن دنس كما يعتقدون.

وتعكس شخصية فكيهة إحدى الصور المؤلمة من صور المرأة في الشرق حيث يبقى صوتها مكتوما، وإذا ما تجرأت وعبرت عما تريد فيمكن إسكاتها بكل الطرق حتى المؤلمة منها.

وديدة: هي غجرية عرافة كانت في منتهى الجمال. سخرت جمالها وأنوثتها للنصب والاحتيال والسرقة من الراغبين فيها. بعد محاولات ناجحة كثيرة في النصب انكشف أمرها في إحدى المرات واعتقلت وقضت بالسجن خمس سنوات. تخلت عن حياة السرقة والنصب، وأصبحت تعيش بقراءة الحظ للناس. وفي مرحلة متقدمة من عمرها عشقها أحد الشبان، وهو بدر السعيد، الذي كانت أسرته تنوي تزويجه بإحدى قريباته. وقد بلغ به حبه لها أن انفصل عن أسرته ولحق بها في وكالة عطية. وبعد مرور الأسابيع والشهور سقطت ابنتها نور الصباح في حبه وسقط هو الآخر في حبها. واستطاعت البنت أن تقنع أمها بالطلاق من بدر السعيد كي تتزوج به هي شرعا. غير أن وديدة كتمت حنقها وحقدها وظلت تبيت له الضغينة إلى أن استطاعت أن تقنع أحد زملائه بالتخلص منه. وهو ما تم فعلا، الشيء الذي أحال علاقة البنت بأمها إلى عداوة قاتلة، انتهت في الأخير بإقدام البنت على حرق أمها وأصيبت هي بالخبل وبقيت بمستشفى المجانين إلى أن لفظت أنفاسها في ظروف أليمة ومحزنة.

إن رواية "وكالة عطية" عبارة عن فسيفساء من الحكايات الشيقة والمثيرة، وليس هدفنا هنا هو إعادة بسط هذه الحكايات أو إعادة تقديمها، بقدر ما نسعى إلى إدراج أهم ما يتعلق بمسارات أهم الشخوص لأنها ستساعدنا على فهم لغاتها وأصواتها ورؤيتها للحياة والأشياء.

فشخصية وديدة رغم فقرها وظروفها الاجتماعية المزرية إلا أن جمالها مكنها من العيش في ظروف مقبولة. فلكي تنجح وتتوفق في عمليات النصب التي كانت تنصبها لضحاياها، كانت تتقمص شخصيات مختلفة وتتكلم لغة يختلف فحواها الاجتماعي بين الحين والآخر حسب الظروف والسياق. فهي تارة أرستقراطية تدعي الحب لأحد ضحاياها، وتارة زوجة ساذجة غرر بها زوجها وسلبها كل متاعها واختفى. أما هويتها الحقيقية فقد كانت دائما تخفيها. فقد كان الكذب وسيلتها الأساسية لإحكام الطوق حول أعناق ضحاياها.

وداد وسندس: غجريتان تقيمان بالوكالة، الأولى راقصة تمارس الرقص في الأعراس أحيانا، وأحيانا أخرى ترافق طبالا ويجولان بعض القرى والأرياف ويقدمان عروضهما مقابل ما يجود عليهما به الناس. كما أنهما أحيانا، يتفقان مع رمضان عريجة، وهو من لصوص الوكالة، فكانت وداد تختار مكانا معينا لتبدأ الرقص مقابل حزمتين من البرسيم لحمارها ورغيفين لرفيقها ؛

فحينئذ يتجمع الأولاد الذين تركهم أهلهم في حراسة البهائم، وأثناء فرجتهم على الغازية يتمكن رمضان عريجة ورجاله من فك البهائم وسحبها بعيدا عن القرية.

أما سندس، وهي صديقة وداد وجارتها في الوكالة، فإنها عرافة تقرأ الحظ لزبنائها. كما أنها بدورها، تستغل سذاجة بعض الأسر وتنصب عليهم وتسلبهم ما لديهم من ذهب ومجوهرات بتنسيق محكم ودقيق مع رمضان عريجة.

وتشكل هذه الشخصيات نموذجا آخر من نماذج النساء اللواتي يعشن على هامش المجتمع بدون أسرة وبدون وظيفة وبدون أدنى سند في هذه الحياة القاسية. وهو ما كان يدفع بها إلى تدبر وضعها بشتى الطرق ومختلف السبل. تقول وداد عن صديقتها سندس مثلا: "هي لا تقع في أي مشاكل! هي تخرج كالشعيرة من العجين! هي نورية تعجبك! إرمها في البحر واتركها غطسها تجدها عائمة بعد مترين ! هي لبط إن أردت أن توقعها في مشكلة أوقعتك في مصيبة! لكنها طيبة وغلبانة وقلبها مثل البفتة البيضاء! ليست غدارة! إنما تعرف كيف تنتقم ..." (الرواية، ص. 252).

هذه بعض النماذج من شخصيات الوكالة وظروفها وأنماط عيشها. وقد عملنا على استعادتها قصد الاقتراب من سر لغتها المطبوعة بالفحش والسوقية والابتذال. وهي لغة تنسجم مع المنحدرات الاجتماعية لهؤلاء الشخوص الذين يعانون من الإقصاء والتهميش. غير أن أحداث هذه الرواية لم تدر في عالم الوكالة فحسب، بل كانت تنتقل من حين لآخر إلى خارج الوكالة عبر بعض العلاقات التي كانت تربط السارد ببعض معارفه وأصدقائه.

ومن خلال هذه المراوحة بين الداخل والخارج كنا نتعرف على بعض ما يمور به المجتمع المصري من تحولات اجتماعية وسياسية. كما أن الانتقال من داخل الوكالة إلى خارجها ساعدنا على الاقتراب أكثر من لغات شرائح وفئات اجتماعية أخرى لها خصوصيات مغايرة.

جماعة الإخوان المسلمين: ارتبط السارد بجماعة الإخوان المسلمين من خلال عدة شخصيات مثل محمد أبو سن وعبد الله أفندي وسيد عليش وغيرهم. فقد كان يستهويه لدى هؤلاء، وخاصة منهم محمد أبو سن حب القراءة. فقد كانوا ينظمون جلسات دورية يقرأون فيها فصولا من بعض الكتب الأدبية أو الدينية ثم يناقشونها. كما أن وضعية السارد، بعد طرده من مدرسة المعلمين استثارت تعاطفا كبيرا من طرف عبد الله أفندي ومحمد أبو سن، وقد عملا جاهدين على البحث له عن عمل. وبعد تعذر ذلك أصبح أبو سن يأخذه معه إلى أسواق الضواحي قبل أن تتعرض الجماعة إلى حملة اعتقالات واسعة وحلها بشكل نهائي.

ويتضح من خلال هذه الشخصيات وغيرها، مدى قدرة هذا التنظيم على التغلغل في صفوف الناس من مختلف الفئات والطبقات والشرائح. فمن بين أهم الطرق التي كان أعضاء الجماعة يعتمدونها في عملية الاستقطاب هي التضامن الاجتماعي. إذ كانوا يعملون على تقديم الدعم والمؤازرة الاجتماعية اللازمة لكل من احتاجهم في هذا الأمر. وقد كان هذا السلوك يجلب لهم متعاطفين وأنصارا كثر. إذ كانت الجماعة تستغل كثيرا حالة التهميش والبؤس التي يعانيها الناس.

ونظرا لأفضال بعض رجالات الجماعة على السارد فهو لم يحدثنا إلا عن جوانبهم الإيجابية لمساعدة المحتاجين واحتضانهم. ولم يتيسر له أن يتغلغل إلى أعماق إيديولوجيتهم ومراميهم الاستراتيجية في الوصول إلى السلطة وبناء نظام ديني تيوقراطي.

كما أشار السارد إلى الاضطهاد الذي تعرض له أفراد الجماعة في ظل النظام الناصري، وكذا الأحكام القاسية التي وزعت عليهم بما فيها الإعدام لعدد ليس بالقليل منهم كما هو الشأن بالنسبة لزوج بدرية قريبة السارد. كما عمل السارد على تشخيص بعض تفاعلات الشارع مع هذه الاعتقالات التي أثارت الكثير من النقاش بين الناس "كان أسود فجر على البلد!! الحكومة قبضت في الفجر على جميع أعضاء الإخوان المسلمين، وعلى كل صاحب لحية كبيرا وصغيرا!! ليتها أمسكتهم في السر والكتمان كما خيل لها أن تفعل!! إنما هي استعملت الخشونة والعنف! فتشت البيوت شقا شقا! قلبت عاليها واطيها! بهدلت الدنيا تطاولت على السيدات بالبذاءة وفحش القول والضرب بالشلوت! نساء صوتت بحرقة واستغاثة!" (الرواية، ص. 322).

البنية الشطارية

يعتبر البعد الشطاري أو البيكاريسكي عنصرا بارزا في الرواية، فأغلب شخصياتها شطارية ومحتالة وهزلية لا تعير أدنى اهتمام للقيم السائدة.

ومن المعروف أن هذا النوع من الأدب كان قد انتعش في إسبانيا في أواخر القرن 16، وهو أدب يرصد حياة الفئات المهمشة في المجتمع، تلك الفئات التي تعيش على السرقة والتسول والنصب والاحتيال وغيرها. فكلمة "البيكارو" تعني المهمش أو المغامر، وهو نموذج لشخصية خليعة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنية.

كما أن الثقافة العربية هي الأخرى عرفت هذا النوع من الأدب من خلال فن المقامات فبطل المقامة في الغالب شخصية ذكية ومحتالة ومولعة بالارتحال، وهذه هي أهم صفات الشخصية الشطارية. وقد انفتح خيري شلبي على هذا التراث وأضفى على شخصياته هذه الأبعاد الشطارية. إذ أن أغلب شخصيات الوكالة ليس لها شغل قار، بل هي في بحث دائم عن لقمة العيش التي تحصل عليها في الغالب، عن طريق الحيلة أو السرقة أو التسول أو غيرها. فسيد زناتي مثلا لا شغل له إلا إنتاج أفكار تدر على منفذيها أرباحا هامة "وهكذا يطلع النهار على سيد زناتي وهو في مطرحه هذا كملك الملوك في حضنه سنيورة تسقيه شهد المحبة ويروي ظمأها بالحنان والفتوة. فما تكاد الشمس تبعث رسلها إلى فناء الوكالة مارة على سيد زناتي في قعدته هذه من خصاص الشباك المطل على الشارع ؛ حتى يكون جميع نسوانه قد صحون واغتسلن وتزين على سنجة عشرة، تحولن إلى سيدات من أبناء البيوتات الكبيرة، تفوح منهن روائح عطر ثمين من صدروهن ومعاصمهن وأصابعهن وآذانهن. بعدها بقليل يهل الرجال بقية العدة، ما بين بك أوجه من جلالة الملك، أو أفندي من موظفي الحكومة، أو عمدة من علية القوم .. كل واحد من هؤلاء سيتسلم واحدة منهن ليسرح بها على باب الله؛ لكل ثنائي خط معلوم وهيئة مرسومة بل وحوار محفوظ بل وخريطة للحركة مخطوطة، كل ذلك يبتكره ويخططه سيد زناتي بعبقرية فذة فيما هو جالس يسكر ويلهو .." (الرواية ص 339).

فالسيد زناتي شأنه شأن أي شخصية شطارية يأنف من اتخاذ عمل منتظم لرزقه ويفضل الصعلكة واقتناص فرص الحب والغرام، كما يفضل الارتحال والكسل والبطالة وتحصيل المال بإعمال الحيلة واستعمال العقل وفصاحة اللسان وبلاغة البيان. فهو شاب في مقتبل العمر له أربع نساء يعيش في الوكالة كأمير. يحترمه سكان الوكالة نظرا لذكائه وفطنته. وقد أصبح مرجعا في عالم النصب والاحتيال واغتصاب المال بالحيلة والذكاء. فهو لم يعد يمارس هذه الأمور بنفسه، بل أصبح يلقن زبناءه الحرفة، ويتقاضى أجرا عن كل عملية ناجحة. ومن بين ما يلقنهم محاكاة شخصيات من علية القوم طرأ لها طارئ مباغت في حياتها، ودفعت بها الظروف إلى استجداء المعونة والمساعدة. فبقدر قدرة المحتال على محاكاة هذه الشخصيات التي يمثلها بقدر قدرته على إقناع ضحاياه وإحكام الشرك حولهم. يقول عبد الفتاح كيليطو في هذا الإطار: إن الخصيصة الرئيسية لمحترف الكدية هي أن

يتظاهر بمظهر شخص آخر، ويحاكي خصوصيات لهجية، ويخلق إيهاما، أي أن يتنكر ... إنه بعبارة أخرى حاكية"[1].

ومبدأ المحاكاة لدى المكدي أو الشاطر نجده قد تكرر أكثر من مرة في الرواية. فالسارد مثلا، عندما طلب منه أن يتقمص شخصية أصولي مبجل ومحترم تعرض لعملية سرقة بمعية زوجته. نجده قد تماهى مع هذه الشخصية إلى درجة أنه بدأ يذرف الدموع أمام ضحاياه كي لا يترك لهم أدنى شك في هويته.

إن ازدواج الهوية هي واحدة من أهم سمات شخصية الشاطر. تجده يدعي العفة والنبل والإخلاص لكنه في نفس الوقت يقوم بما يناقض هذه القيم. وهذه الازدواجية الفارقة في شخصية الشاطر نجدها مثلا عند وداد وسندس وسيد زناتي وزينهم العتريس وغيرها من شخصيات الوكالة. أما السارد فقد ظل بين بين. أي بين عالم الشطار المكديين وبين عالم غير الشطار.

لكن عوالم وحيوات وتجارب الشطار استهوته وفتنته لذلك كان يتلصص عليهم، ويعمل كل ما في وسعه كي يتقصى أخبارهم، بل كان يتقرب منهم كي يتعرف عليهم بشكل أكبر، يقول مثلا عن تلصصه على قطيطة: "متعتي الوحيدة الآن هي قطيطة، وكيف تسوي حياتها، كيف تخرج من منزلها صباح كل يوم كالموظفين لتؤدي عملها في مكان ما من المدينة لتعود عقب النهار كسبانة ربحانة ما تشتري به الرغيف وحزمة الفجل وقرص الطعمية" (الرواية، ص. 93). ويقول أيضا عن رغبته القوية في اكتشاف سر وداد الغازية: "... فيستبد بي الشوق لمعرفة ماذا يدور داخل هذه الشقة، لكنها تظهر من جديد في وسط السهرة قرب منتصف الليل، على ضوء فانوس شاحب ..." (الرواية، ص. 186).

لقد ظل الشغل الشاغل للسارد هو التعرف أكثر على عوالم سكان الوكالة وظروف عيشهم وطرق تحصيلهم للمال "شعرت برغبة عظيمة في الانغماس فيها حتى النخاع. إن الأسطورة التي كان من المفترض أنها تمنعني عن الوكالة وتكرهني فيها، هي التي تكرهني عليها، تغريني بالدخول فيها، بل إنها لتزرعني فيها زرعا، بكل ما في السحر من قوة، وبكل ما بنفسي من استجابة ورغبة في الرؤية والكشف والممارسة" (الرواية، ص. 16). ولعل عدم اندماج السارد في عالم الوكالة واكتفائه بمجرد شاهد عما يجري داخلها هو الذي لم يؤهله كي يصير شاطرا ومكديا كسكانها، وهذا هو ما يبرر الإبقاء عليه في السجن لوحده في آخر الرواية وإطلاق سراح الآخرين. فحتى عندما شارك في

---

[1] عبد الفتاح كليطو: المقامات، دار توبقال للنشر، ط. 2، ص. 44.

عملية نصب ناجحة من ابتكار بنات أفكار السيد زناتي فهو لم يستطع أن يصير شاطرا محترفا. لأن بلوغ مصاف الشطار والمحترفين كان يتطلب منه الكثير من الاستعداد والتجربة. فقد كان السيد زناتي يقول له باستمرار: إن شغلنا صعب لا يقدر عليه أي أحد المسألة ليست مسألة تعليم أو مدارس!! إنها توفيق من الله !! أهم شيء في شغلتنا أن الإنسان منا يكون في وجهه القبول ! القبول أساسي في شغلتنا ! طالما في وجهك القبول من الأساس فإن الناس يصدقونك في كل ما تقول وتفعل حتى لو كنت كذابا أفاقا ! وحتى وهم يعرفون أنك تسرح بهم" (الرواية، ص. 341). ويقول أيضا: "شغلتنا شغلة كلام منسق وتمثيل أحلى إن كنت عدم المؤاخذة موهوبا في هاتين الناحيتين فإن مستقبلك معنا عسل وفسطة! فما هي مواهبك؟!" (الرواية، ص. 341).

يقول الكاتب عيسى الدودي في تعريفه لمفهوم شخصية الشاطر: "ومن ناحية التعريف فمن أقدم الكلمات التي لها علاقة بهذا الاسم Picaresque، كلمة Pica اللاتينية التي تعني الرمح. ومنها جاء الفعل Pica في الإسبانية الذي يعني وخز، لسع، لدغ، نقر، ثقب، وغيرها من المعاني التي تدل على التصرف العنيف الذي يحدث الألم كما تفعل الأفاعي أو العقارب أو النحل ... عندما تغرز الطرف الذي تخرجه الذي يسمى بالإسبانية "Pico" في من ترغب إيذاءه. وليس غريبا أن تكون تصرفات البكارو Picaro وهو بطل الرواية البيكاريسكية، ضمن هذه المعاني الدالة على الإيذاء وإلحاق الضرر، فهو صعلوك وشحاذ وغشاش ومخادع ويجنح إلى المكر والحيلة والدهاء في سلوكاته وتصرفاته التي تؤذي الآخرين"[1].

فإذا ما استعدنا بعض المحكيات المجسدة لفكرة النصب والاحتيال في هذه الرواية، فسوف نجدها تتوافق بشكل كبير مع روح وفلسفة الأدب الشطاري سواء منه القديم أو الحديث، فحكاية سندس مثلا التي استطاعت أن تنفذ إلى أسرة محمد أفندي حسن وأن تداوم على زيارتهم مقنعة جميع أفرادها بأنها عرافة وأن بإمكانها جلب السعد لهم، كما أن بإمكانها إرجاع زوج صفية الذي تركها وتزوج من أخرى. إن القيام بهذا الدور على أحسن وجه دون أن يصدر عنها أدنى خطأ يثير الشكوك حولها هو أمر يتطلب الكثير من الفطنة وسرعة البديهة ورباطة الجأش. وعندما تأكدت سندس بأن أسرة محمد أفندي أصبحت بكاملها طوع بنانها، انتقلت إلى الخطوة الموالية والحاسمة وهي سرقة كل ما تملكه هذه الأسرة من مجوهرات وذهب بعد أن أقنعتهم أن ما يعيشون فيه من مشاكل وهموم هو بسبب النحسالموجود في الذهب. كما أقنعتهم أن بإمكانها إزالة هذا النحس

(1) عيسى الدودي: العرب الأسبوعي، عدد السبت 21 مارس 2009.

"العمل اسمه مشاهرة الذهب! شرط العمل السحري أن يتم في حجرة مظلمة ! تقول هذه الغجرية إن في هذا الذهب سرا خطيرا لمن فهم حقيقته! (...) الولية الغجرية كلفت البنتين بتحضير إبريق من المياه سقط عليه الندى وتضيف هي إليه أشياء من عندها ..." (الرواية، ص. 244). غير أن سندس قبل أن تقدم على هذه الخطوة كانت قد تعرفت جيدا عما يمتلكونه من ذهب واشترت مثله من المجوهرات المزيفة. وهكذا تمكنت من استبدال الذهب الحقيقي بالذهب الزائف.

إن النجاح في هذه المهمة يتطلب مهارة كبيرة واستعدادا كثيرا. ولعل من بين ما يتطلبه النجاح في مثل هذه المهام هو فصاحة اللسان وسحر الكلام وكذا قدرتها على محاكاة دور المرأة الصادقة المخلصة والمتألمة لحال هذه الأسرة والراغبة في تقديم مساعدة لأفرادها الذين ظلمتهم الظروف. يقول عبد الفتاح كليطو: "يوجد فارق بين الحاكية والمكدي، الأول يمارس لعبة ولا يخفي مطلقا أنها لعبة يؤديها في تلك اللحظة. ولا يخلط الحاضرون بينه وبين الدور الذي ينجزه، وتكمن أهمية المشهد في شفافية الازدواج. أما الثاني فإنه على العكس من ذلك يختار التخفي الصفيق الذي لا يمكن اختراقه، ويحتاط أن يستشعر أحد أنه غير مندمج كليا في المظهر الذي يتظاهر به"[1].

واللافت للنظر في مغامرات الشطار أنهم يخرجون من أية ورطة سالمين إلا فيما ندر من الحالات. فسندس عندما تعقبها أفراد أسرة محمد أفندي وفتشوها لم يجدوا معها أي شيء لأنها تخلصت من الذهب مباشرة بعد خروجها من المنزل، إذ سلمته لرمضان عريجة الذي كان في انتظارها. وحتى عندما أخذوها إلى الشرطة تم إطلاق سراحها في الحين لأنهم لم يجدوا معها أي شيء من شأنه إدانتها.

وبناء على هذه النماذج من الشخصيات يمكن اعتبار شخصية الشاطر في الرواية بطلا مضادا للبطل التقليدي. فإذا كان هذا الأخير كما حدده لوكاتش هو بطل إشكالي يحمل قيم أصيلة في مجتمع منحط، فإن الشاطر مخلوق بئيس، شرير، قذر، سكير .. شحاذ ولا ضمير له. إنه نموذج آخر من الشخصيات مختلف عن الشخصيات التقليدية التي تعودنا على مصادفتها في النصوص الروائية.

وقد اعتمدت "وكالة عطية" من حيث السرد على ضمير المتكلم شأنها شأن كل النصوص الشطارية حيث يكون البطل هو الراوية الحامل لراية المنبوذين الذين ينتسب إليهم سواء من حيث انتمائه الطبقي أو من حيث مواصفاته أو غيرها. فرغم أن بطل الرواية هو شاب متعلم ومختلف

---

[1] عبد الفتاح كليطو: المقامات، دار توبقال للنشر، 2001، ط. 2، ص. 44 ـ 45.

نسبيا عن شخصيات الوكالة، إلا أنه يتوفر على العديد من المواصفات التي تدنيه وتقربه منهم. غير أنه لم يستطع أن يصير واحدا منهم كما سلفت الإشارة إلى ذلك. أما المعجم اللغوي المهيمن على النص فيمتح من الواقع ومن قواميس الصعاليك والشطار، ومن لغة الشارع بما تطفح به من بذاءة وعهر وسوقية وغيرها.

وتزداد هذه اللغة بذاءة بشكل خاص في جلسات الخمر والحشيش والمخدرات، وهي كثيرة جدا في الرواية "رشقته صبيحة بنظرة جانبية تطفح بالأنوثة السافرة الخشنة، الماجنة، في طيبة ممزوجة بشقاوة تاريخية:

- "مساء الفل يا روح مامتك أنت ياصغنن يا شقي!".

ثم قهقهت كأعتى الحشاشين الرجال مصعرة خدها نحوي منخرطة في القهقهة يتقلص كل شيء في وجهها؛ أمسكت بالمبسم مسكة حريف قراري، راحت تشد الأنفاس على مهل شديد، حتى إذا ما سحبت السحبة الأخيرة فطنت إلى المغزى الجنسي الذي رسمته هي بإيقاع السحب وطقطقة النار وصوت بقللة المياه في النارجيلة" (الرواية، ص. 138).

إن لغة الشطار في النص هي لغة تهتكية لا تقيم أدنى اعتبار للمواضعات الاجتماعية أو الأخلاقية المتعارف عليها. وهي لغة تقوم على التلميحات الجنسية البذيئة أحيانا، وعلى التوظيف المتهتك والسوقي للمعجم الديني أحيانا أخرى. إنها لغة لا تعترف بما يسمى بالوقار أو الحياء العام أو غيرها من الأشياء التي تميز مختلف أشكال التواصل الاجتماعية الرسمية.

أما التيمات المرتبطة بعالم الشطار فإنها لا تخرج عن النصب والاحتيال والجنس والحشيش والدعارة والمغامرات العبثية المجونية وغيرها. إنها تيمات تكشف عن نزعة التمرد اللاواعي على الأعراف والقوانين وغيرها. فحتى كتابة بعض عقود الزواج أو نسخها لا يتم فيها اللجوء إلى الجهات الرسمية المخولة لهذا الأمر، بل إن السارد هو الذي كان يكتب هذه العقود أو يقوم بفسخها. مما يبين أن عالم الشطار له قوانينه وأعرافه وتقاليده الخاصة به والتي لا تعير كبير اهتمام للقوانين والأعراف الرسمية، ومن بين الأمثلة الأخرى الدالة على هذا الشذوذ قبول وديدة فكرة الطلاق من بدر بن السعيد كي تتزوجه ابنتها لأنها تحبه. كما أن السيد زناتي بدوره تنازل عن زوجته جنونة لعشيقها بعد أن تأثر بقصته .. وغيرها من الأحداث والسلوكات التي تبدو غريبة بالمقاييس المتعارف عليها، ولكنها في عالم الشطار والمهمشين والصعاليك تبدو عادية ومألوفة.

وتتميز كذلك فئة الشطار بمجموعة من المواصفات ؛ فإلى جانب الانتماء الاجتماعي إلى طبقة المهمشين والمنبوذين فإنهم يمارسون نوعا من البطولة خارج القانون، كأنهم في صراع دائم مع الآخر الذي لفظهم وهمشهم اجتماعيا. فيصير نجاح أية عملية احتيال ضد هذا الآخر وكأنه استرداد لحق من حقوقهم وإعادة الاعتبار لذواتهم. كما أن هذه الفئة من المجتمع تحظى بنوع من التعاطف والإعجاب من طرف العامة الذين يلتمسون لهم الأعذار ويشيدون بأفعالهم أحيانا.

كما يتميز الشاطر أيضا، بازدواج الشخصية، فهو إلى جانب كونه لئيما ونصابا وكذابا تجده حريصا على مظاهر الإيمان والتقوى كما هو الشأن مثلا بالنسبة لشخصية زينهم العتريس الذي يدعي أنه درويش ومريد لإحدى الزوايا الصوفية، ولكنه لا يتورع عن القيام بكل ما يمكن أن يوفر له لقمة العيش. ونفس الشيء بالنسب للسيد زناتي الذي يداوم على زيارة بعض الأضرحة ملتمسا منها العون والبركة، وهو في نفس الآن من عتاة محترفي النصب والاحتيال. إن خطورة الشاطر تكمن في كونه يمنح ضحيته الوهم بالاعتقاد بصدقه وإخلاصه وورعه. ولكنه في نفس الآن يضمر ويبيت له عكس ذلك. يقول عبد الفتاح كليطو في هذا الصدد: "ينبغي أن لا نتناسى القرابة بين الحاكية والمكدي والقاص. كان هؤلاء الثلاثة، بوسائل مختلفة، يخلقون شكلا من الإيهام"[1].

لقد استطاع خيري شلبي، من خلال المحكي الشطاري الموظف في الرواية، أن يكشف عن تناقضات الواقع، وأن ينفذ إلى عمق أعماقه كي يشخص حيوات ومصائر فئات اجتماعية قلما يتم الالتفات إليها من طرف الرواية العربية. كما أن انفتاحه على عوالم "القراريين"، كما يسميهم، ساعده على الاقتراب من قضايا وموضوعات تمس في الجوهر المحرمات والطابوات المسكوت عنها ؛ إن الانطلاق من سيرة الشطار كأفق للتخييل عمل ينطوي على الكثير من الجرأة لأنها سيرة وجودية أبيقورية قوامها العبث واللذة والتحلل من كل المعايير القيمية المتوافق عليها.

إن قضية الشاطر الأساسية هي قضية بحث يومي عن قوته، لذلك تجده ينتزع هذا القوت ويستخلصه بجميع الطرق والأشكال. إنه شخص يعيش على حافة الخطر لكنه يستلذ بهذه الحياة وينتشي أكثر كلما توفق في عملية من عملياته الاحتيالية، إنه جواب آفاق لا يمتلك إلا ذكاءه يسخره في تحصيل رزقه ولو بالغش والكذب والسرقة وغيرها.

لقد انفتح خيري شلبي على المكون الشطاري في العديد من رواياته سواء منها "وكالة عطية" أو رواية "الشطار" أو رواية "موال البيات والنوم" وغيرها. الشيء الذي يبين أنه يتوفر على ذاكرة نصية

---

[1] عبد الفتاح كليطو: المقامات، م. م، ص. 46.

ثرة في هذا المجال. كما يتضح أيضا أن الكاتب اختار طريقا آخر نحو الحداثة الروائية، وهو طريق التراث العربي القديم من خلال أدب الكدية أو من خلال الأدب الشفوي الشعبي. ولعل هذا الاختيار في الكتابة والتخييل يضعنا مباشرة أمام سؤال عريض كان قد شغل المبدعين والنقاد على حد سواء، وهو هل الحداثة تمر عبر التراث أم عبر الغرب؟ ويبدو من خلال اطلاعنا على العديد من النصوص الروائية العربية أن هذا الإشكال هو واحد من الإشكالات الزائفة لتي شغلت النقد العربي. لأن قيمة وجودة العمل الأدبي لا تضمنها روافده النصية بقدر ما تضمنها موهبة وقدرة الكاتب على إنتاج نص له فرادته وأصالته سواء متح مادته وأساليبه ولغاته من التراث، أم من غير التراث. فرواية مثل 'الزيني بركات' مثلا لجمال الغيطاني رواية أصيلة ومتميزة ليس لأنها استلهمت التراث فقط، بل لأن كاتبها استطاع ان يرتقي بها إلى مستوى من البراعة والادهاش. وهذا لا يعني أن جميع النصوص التي استلهمت التراث جيدة والعكس صحيح.

إن جودة نص ما لا تضمنها روافده بالضرورة، بل تضمنها قدرة الكاتب على التخييل والصياغة وبناء الحبكة والقبض على ما يضفي على نصه فرادة وتميزا. وأعتقد أن خيري شلبي توفق في ربح هذا الرهان من خلال انفتاحه على المكون الشطاري الذي تم توظيفه جنبا إلى جنب مع مكونات ومحكيات أخرى أضفت على النص تعددا أسلوبيا ولغويا مائز العلامات.

السجلات اللغوية والنصية

1. الحكاية الشعبية العجيبة

من بين السجلات اللغوية والنصية المضمنة في هذه الرواية هناك السجل الحكائي الشعبي العجيب، ويتجلى من خلال حكاية 'الطير العجيب' المضمنة في النص. وقد تم استحضار هذه الحكاية من طرف الشيخ زينهم في سياق خاص.

تتحدث هذه الحكاية عن شاب كان يدعى الشاطر كريم، وقد كان قويا وظالما تأذى من بطشه الكثير من الناس. وكان جميع الناس يهابونه ويتقون شره. وذات يوم أعجب بفتاة جميلة وذهب لخطبتها، لكن الفتاة رفضته بجرأة نادرة لأنها تحب ابن عمها. ولأن الشاطر كريم أحس بإهانة غير مسبوقة، فقد تسبب في قتل ابن عم الفتاة كما أنه أصبح يؤذي والد الفتاة إلى أن رضخت لرغبته وقررت الزواج به. لكنه في كل ليلة كان يجدها كتلة باردة لا روح فيها إزاءه. فازدادت شراسته وعدوانيته مع الناس. وذات مرة سافر بعيدا إلى أن وصل إلى بلدة وجد أهلها يتحدثون عن

طائر عجيب عجز الجميع على اصطياده، وأخبروه أن الذي سيصطاده سيجازى بما لا يقدر بثمن. فقرر الشاب أن يجرب حظه مع الطائر. ولما توغل في الغابة وقف الطائر على كتفه وقال له بأن اصطياده أمر سهل لا يحتاج إلى قوة أو سلاح أو شيء من هذا القبيل. بل يحتاج إلى شيء واحد هو أن لا يردد كلمة "الآه" عندما سيحكي له ثلاث حكايات. غير أن الحكايات الثلاث كانت من التأثير إلى درجة أن الشاب كان يردد في كل مرة، ومن حيث لا يدري، كلمة الآه. وفي الأخير قال له الطائر: "الحكاية مش حكاية طير يخاف من القفص ويطير من العشش !! الحكاية حكاية الآه والآه لا يمكن أن تنحبس أنت يا شاطر كريم مع أنك غليظ القلب ما قدرت أن تحبس الآه في صدرك فهل تراك تقدر أن تحبسها في صدر غيرك؟! إرجع ولا تفكر في القبض علي مرة أخرى!!" (الرواية، ص. 289).

تخضع هذه الحكاية العجيبة للكثير من القوانين التي تخضع لها الكثير من الحكايات الشعبية الشفوية. ولعل أهم هذه القوانين هي البعد العجائبي للحكاية. فالشاطر كريم شأنه شأن شهريار كان مسكونا بسفك الدماء وإيذاء الآخرين غير أن الحكاية حررتهما معا من نزوعاتهما الوحشية وأعادتهما إلى طبيعتهما الإنسانية. يقول عبد الفتاح كيليطو في هذا الإطار: "(...) ستنجح شهرزاد، بنت الوزير، في تخليص الملك من جنونه، وذلك بروايتها لحكايات ذات قوة علاجية لا جدال فيها"[1]. وتتجلى قوة شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" وقوة الطائرة في هذه الحكاية في قدرتهما على فن الحكي والتمكن من إغراء المستمع بالإنصات إليها. كما أن إدراج الحكاية ضمن مقولة الخارق له قدرة سحرية على تحويلها إلى حكاية "غريبة" حد تعبير كيليطو، وهذا ما يجعلها تستأثر بلب المستمع.

أما القانون الثاني المميز لهذه الحكاية فهو مبدأ تناسل الحكايات فمن رحم حكاية تولد حكاية أخرى وهكذا دواليك. ورغم أن هذا النص المضمن لم يرد إلا كمقدمة لإعداد البوري، الخارج لتوه من السجن، لتقبل فظاعة المصير الذي آلت إليه كل من وديدة وابنتها نور، إلا أن هذا المحكي في غرائبيته وطابعه الشفوي يلتقي مع المحكيات الأخرى من الرواية ويتفاعل معها.

فرواية "وكالة عطية" تحتوي على مجموعة من المحكيات الشبيهة بالحكايات الشعبية العجيبة كحكاية جنونة مع حبيبها المغني الذي حالت تقاليد القبيلة دون زواجهما. واضطرت إلى الفرار خوفا من القتل وحين لاقتها الظروف من جديد بعشيقها فاجأهما أخوها وقتلهما معا. كما أن حكاية وديدة وابنتها نور لا تخلو من هذا الطابع الشعبي. مما يدفعنا إلى القول بأن مكون الحكاية

---

[1] عبد الفتاح كليطو: العين والإبرة، دار الفنك، 1996، ص. 16.

الشفوية الشعبية يعد من المكونات الأساسية في الرواية. وهو ما يبين أن خيري شلبي قد اتكأ على التراث السردي الشفوي. كما اتكأ على الأدب الشطاري في بناء عوالمه التخييلية والإبداعية.

2. السجل النصي السياسي

تحضر اللغة السياسية في الرواية من خلال الحكي المرتبط بجماعة الإخوان المسلمين، فنظرا للعلاقة المتميزة التي كانت تربط السارد ببعض أعضاء الجماعة، فقد كان طبيعيا أن يستعيد بعض تلفظاتهم السياسية. كما عمل على استعادة مواقف وانطباعات بعض الناس البسطاء من حل الجماعة واعتقال الكثير من أعضائها "(...) التفتيش كان كأنه في بيتنا!! والحكومة من عبطها تنسى أن الناس متشابكين! فلان الفلاني من الإخوان المسلمين وأنا لست منهم، بل من الثورة لكن فلان الفلاني هذا في النهاية قريبي ابن خالتي زوج أختى إبن عمتي زميل مدرستي صديق طفولتي!! يا حكومة يا هبلاء يا بنت القحبة ألم تفكري في هذا؟! إنك لا يمكن أن تنزعي الشخص من داره إلى السجن كالشعرة من العجين لأنه ليس شعرة وأهله ليسوا بعجين إنما الشخص المقبوض عليه يتسلخ ويترك تسلخات فيمن حوله تساوي كم طلعة هؤلاء الأطفال الأبرياء هذه الطلعة الحزينة البائسة إلى مدارسهم؟! داهية تسم بدن الذي لا يحس ولا يشعر على إيري هذه الثورة التي تذل الأطفال وتكسر أنفهم" (الرواية، ص. 323).

فمن المعروف أن العلاقة بين النظام الناصري وجماعة الإخوان المسلمين كانت علاقة جيدة، لكن بعد أن بدأت الجماعة تتقوى وتتوغل في أعماق المجتمع خاصة من خلال أعمالها الخيرية والاجتماعية (كما فعل بعض أعضائها مع السارد)، وبعد أن تقوت، بدأت تفكر في السيطرة على الحكم ونفذت بعض الاغتيالات في حق بعض زعماء الثورة. كما أنها حاولت اغتيال الرئيس المصري جمال عبد الناصر نفسه. مما دفع بالنظام الناصري إلى الانقلاب عن الجماعة وحلها واعتقال أهم نشطائها. ويتضح من خلال تلفظات الرأي العام مدى التعذيب الذي مورس على أعضاء هذه الجماعة إلى جانب الأحكام القاسية التي نفذت في حقهم. ومن خلال ردود أفعال الناس البسطاء تتبدى مظاهر التعاطف مع الضحايا واستهجان القسوة والفظاظة التي تعاملت بها الأجهزة الأمنية مع المعتقلين. وهي ليست مواقف سياسية واعية، بل مجرد مواقف عفوية قاست الأمور بمقياس إنساني صرف.

3. السجل اللغوي الديني

تحضر اللغة الدينية بكثرة في الرواية، إذ أن أغلب شخوصها لهم إيمان راسخ بالله ويستعينون به على قضاء حوائجهم عن طريق الأدعية والتماس المعونة والتوفيق منه عز وجل. والمثير في استعمال اللغة الدينية في النص هو كونها توظف في الغالب من طرف شخصيات تتناقض طبيعتها وسلوكاتها مع روح هذه اللغة. إذ نجد العاهرات والعرافات واللصوص وممارسي النصب والاحتيال هم أكثر الناس تشبثا بالدين، بل إنهم لا يتورعون في استعماله وتوظيفه حتى في سلوكاتهم المنحرفة. وهذا ما يضفي طابع المفارقة على سلوكاتهم. فالسارد مثلا عندما وافق على تنفيذ إحدى أفكار السيد زناتي في النصب فوجئ عندما طلب هذا الأخير من الحاضرين قراءة الفاتحة على هذا الاتفاق: إذن أسمعونا الفاتحة!

أوشكت ضحكتي على الانفجار، لكنني اعتقلتها بشدة حينما رأيت الجميع - لدهشتي - قد رفعوا أكفهم نحو السماء واندمجوا في قراءة الفاتحة بورع متقن كأنهم في المسجد إثر انتهاء الصلاة. مسح الجميع بأكفهم على وجوههم، ثم إن شوادفي وجه الكلام لي قائلا إن الفاتحة تقصم ظهر الخائن". (الرواية، ص. 344). كما كان لصوص ونصابو الوكالة يتوجهون إلى الله بالدعاء كي يوفقهم في مهامهم وهو ما يضفي طابع المفارقة على سلوكاتهم.

ولم يكن الخطاب الديني في مستواه الشعبي وحده الحاضر في النص، بل نجد أيضا الخطاب الديني الايديولوجي الذي كان يحضر بين الفينة والأخرى من طرف بعض أعضاء جماعة الإخوان المسلمين. بالإضافة إلى الخطاب الديني الصوفي من خلال لغة مريدي بعض الزوايا وغيرها. وهذا التواتر المتباين للخطاب الديني في النص يعكس العقليات التقليدية والخرافية المهيمنة في المجتمع المصري.

كما كان الجانب الديني عنصرا أساسيا في كل عملية نصب إذ كان يوظف ويستثمر بشكل ذكي من أجل توريط الضحايا.

وقد اشتغلت اللغة الدينية في هذه الرواية بشكل كبير إلى جانب لغات ولهجات أخرى تنتمي إلى مجالات اجتماعية وثقافية متباينة.

4. السجل اللغوي الصحفي

وردت في الرواية مجموعة من الأخبار الصحفية خاصة منها تلك المتعلقة بحل جماعة الإخوان المسلمين واعتقال أعضائها. وتبين هذه الأخبار الجو العام الذي عاشه الرأي العام بسبب هذا الحدث الذي تباينت حوله الآراء واختلفت.

وقد استطاعت هذه الأخبار أن تصل إلى عامة الشعب بمن فيهم سكان الوكالة الذين كانوا يقتنون الجرائد ويطلبون من السارد قراءتها وشرح ما استجد في هذا الأمر"... شف لنا ماذا في الجرنان؟!

يظهر أن في الأمور أمور خطيرة الشأن رأيت الناس يتزاحمون على باعة الجرائد بلهفة يتضاربون كأنهم يطلبون خبزا! (...) سحبت الجريدة ففردتها. في الصفحة صف من الصور لوجوه بعضها ملثم وبعضها حليق، تحت عنوان كبير؟ القبض على مجموعة من أعضاء الجهاز السري للإخوان المسلمين ... العثور على أسلحة ومتفجرات بعمليات كبيرة في حوزتهم .." (الرواية، ص. 126).

نستشف من خلال السجل اللغوي الصحفي الوارد في الرواية أن السارد لم يبق سجين عوالم الوكالة وحكاياتها، بل إنه كان ينفتح بين الحين والآخر على ما يجري بالخارج من أحداث اجتماعية وسياسية وغيرها. ومن خلال مراوحته بين داخل الوكالة وخارجها كان يتأتى له التقاط ما يعج به المجتمع المصري في هذه المرحلة من تناقضات ومن تحولات اجتماعية عادت على البعض بالنفع وعادت على الكثيرين بالخسارة كما قال أحدهم: "جاءت الثورة بالعمران وعلى أمثالي بالخراب!" (الرواية، ص. 136).

ونستنتج من خلال هذا السجل اللغوي، مدى توفق الكاتب في تشخيص لغات مختلفة تنتمي إلى سجلات ومجالات مختلفة الشيء الذي مكنه من إنتاج نص متعدد اللغات والأصوات والأساليب وهذه واحدة من أهم الرهانات التي ربحتها هذه الرواية.

5. السجل اللغوي الأدبي

يحضر السجل اللغوي الأدبي في النص من خلال المناقشات التي كانت تجري في بعض الجلسات الليلية التي كان يحضرها السارد مع بعض أعضاء جماعة الإخوان، إذ أنهم كانوا يخصصون كل جلسة لكتاب أو فصول من كتاب أدبي ما. تتلوه مناقشات وتعاليق حول قيمة وأهمية هذا

الكتاب. فقد وردت أسماء الكثير من الكتاب والأدباء كالعقاد ومصطفى صادق الرافعي وسيد قطب وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس وغيرهم. كما أن أبو سن، وهو واحد من أعضاء الجماعة، كان يعطف على السارد ويعيره الكثير من الروايات التي كان يلتهمها بسرعة.

كما أن السارد كان يلتقي، بين الحين والآخر، بأعضاء جمعية للأدباء بدمنهور فتحوا عينيه على أدباء آخرين. يقول: "(...) بل صار يزودني بكتب أسمع عنها ولا أجدها، حتى روايات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي التي يهاجمها خطباء المساجد كانت في مكتبته ويعيرني ما أطلبه منها شرط أن أرده نظيفا. هو الذي نبهني إلى سلسلة شهرية اسمها الكتاب الذهبي متخصصة في نشر القصص والروايات لكبار الكتاب، وإلى سلسلة كتاب الهلال التي كانت عنده كلها، كما نبهني للجانب السياسي في مؤلفات صادق الرافعي وهيكل وأحمد حسن الزيات وأحمد زكي أبو شادي والمنفلوطي ..." (الرواية، ص. 39).

وتتبدى معالم السجل الأدبي في الرواية أيضا من خلال شخصية سيد زناتي الذي كان له حب وولع شديدين بالشعر والأدب بشكل عام. كما أنه كتب قصائد للكثير من المغنيين لكنه توقف عن ذلك عندما رأى بيرم التونسي جالسا في مقهى يأكل كسرة فول ويتخانق مع النادل على قرشين تعريفة، وفي نفس الوقت كان صوت أم كلثوم يصدح بأغنية الأمل التي هي من تأليفه، لحظتها قرر تطليق الأدب بشكل نهائي.

ويعد السجل اللغوي الأدبي من السجلات الواردة في الرواية إلى جانب سجلات أخرى تم صهرها في أفق اختراقي لحم الواقعي بالتخييلي بالغرائبي والشطاري وغيرها.

الأشعار الزجلية ودلالاتها

من بين الأجناس الأدبية المتخللة في الرواية نجد بعض الأشعار الزجلية التي كانت ترد على لسان بعض الشخصيات خاصة منها المغني العاشق المدعو بديع عبد المولى الذي كانت تربطه علاقة عشق عنيفة بجونة. وقد كان هذا الشاب يشبه في بعض مواصفاته النفسية والفيزيولوجية عشاق بنو عذرة الذين اشتهروا بتجاربهم العشقية القصووية، فهو على المستوى الفيزيولوجي شاب "مهزول وضعيف البنيان"، أما على المستوى النفسي فهو يعاني من قهر فظيع بسبب حبه لمعشوقته. وشأنه شأن عشاق بنو عذرة فقد وقفت التقاليد بينه وبين معشوقته لأنه سبق أن تغزل فيها وعبر لها عن حبه غناء أمام الملأ. وحينما فرت من انتقام أخيها ظل عشيقها يبحث عنها بجنون إلى أن وجدها

بالوكالة. فظل يصدح بأغاني كلها حرقة ولوعة انفطرت لها قلوب الجميع بما فيهم قلب سيد زناتي، زوج عشيقته. ومن بين هذه الأشعار الغرامية التي كان يرددها هذا العاشق الولهان نجد:

أنا لو شكيت ربع ما بي للحجر ليذوب

الأوله للبني .. والثانية لأيوب

والثالثة غربتي .. والرابعة المكتوب

والخامسة كنت غالب .. صبحت أنا المغلوب (...) (الرواية، ص. 374).

وغيرها من الأغاني المؤثرة والخارقة الشيء الذي دفع بالسيد زناتي أن يعلن أمام الملأ: "الولد قطع قلبي يا جدعان! ما عدت قادرا على احتمال المزيد! أنا من دم ولحم. فلا بد أن يكون في قلبي رحمة! قسما بالله لأطيبن قلبك وأداوي جرحك ربنا يداوي لنا جروحنا جميعا!! سأفعل ما يفعله الرجال الذين لم تكن تحلم برؤيتهم" (الرواية، ص. 378). وقد وفى السيد زناتي بوعده وقرر التنازل له عن معشوقته، لكن قبل أن يكتمل الفرح تدخل بشكل مفاجئ، أخو جنونة وقتل العشيقين معا وأنهى الحكاية بشكل مأساوي كما تنتهي العديد من حكايات الغرام المأساوية.

ولعل ما يستوقف القارئ أمام هذا الحكي هي صلته الوثيقة بالحكايات الغرامية العذرية الواسعة الانتشار في الأدب العربي القديم. وهو ما يبين مدى اعتماد الكاتب على التراث العربي في بناء عوالمه التخييلية.

كرونوتوب العتبة

لقد سبق أن وضحنا في الفصل النظري بأن فضاء العتبة هو فضاء مرتبط بالأزمة والتحول الجذري في المصير. ويتجسد زمن العتبة في الرواية من خلال وكالة عطية باعتبارها فضاء للعبور والانتقال من عالم إلى عالم آخر مغاير ومناقض.

فكل ما هو خارج الوكالة ينتمي إلى الحياة العادية والطبيعية بمحاسنها ومساوئها، بمسراتها ومواجعها. أما حياة الوكالة فهي مختلفة جذريا، وقد أحس السارد بنوع من الارتعاب حينما ولجها لأول مرة. كما كانت أمنيته في البداية هي الحصول على أي عمل للانفلات من عالم الوكالة والعيش خارجها ولو عن طريق اكتراء حجرة في شقة ما. فقد كان السارد يعيش أزمات مادية ونفسية خانقة في الوكالة لم تكن تنفرج إلا بفضل كرم وسخاء سكانها رغم عوزهم وفقرهم. ولم يكن السارد يعتبر إقامته في هذا الفضاء إقامة دائمة وطويلة الأمد، بل كان دائما يعتبرها ظرفية

وعابرة. وأنه سرعان ما سيجد عملا للخروج من عالمها. لذلك استهوته لعبة التلصص على سكانها وعلى تفاصيل حياتهم. وقد ظل يعتبر نفسه مجرد زائر عابر لا يمكن أن يصير واحدا من هؤلاء القراريين المنبوذين الذين يعيشون على هامش المجتمع.

غير ان الظروف حالت دون حلمه ورغبته، كما أن إقامته التي كان يظن أنها ستكون ظرفية وعابرة سرعان ما طالت إلى أن أصبح يشارك أهل الوكالة أعمالهم في النصب والحشيش وغيرها.

لقد كاد السارد أن يتخلص من عالم الوكالة بعد اشتغاله مع أبو سن، غير ان اعتقال هذا الأخير بخر ما تبقى لديه من آمال وأحلام.

التهجين اللغوي

عمل الكاتب في روايته على توظيف لغة وسطى تتراوح بين الفصحى والعامية، لغة شديدة القرب من الكلام الشفهي. وهذه الخاصية اللغوية لا نجدها في الحوارات فحسب، بل نجدها أيضا حتى في الصيغ السردية الشيء الذي يؤكد تأثر الكاتب بالأدب الشعبي الشفهي الذي نجد آثاره واضحة في النص.

إن عملية المزج بين ما هو عامي وما هو فصيح جعلت النص ينطق بلغة ثالثة وهي ما يسميه البعض باللغة الثالثة. والأمثلة على هذا الكلام توجد على طول الرواية. يقول السارد مثلا: "في السوق يتركنا العربجي فيسرح في البلدة بتصيد نقلة أو نقلتين أو ثلاثة على الماشي، ثم يعود إلينا قبيل آذان العصر كي يعود بنا إلى دمنهور، ليجدنا قد ربطنا البضاعة في انتظاره ..." (الرواية، ص. 201). فإذا تأملنا هذا الملفوظ فسوف نجده متخللا بعبارات وتعابير عامية مثل "فيسرح في البلدة بتصيد نقلة أو نقلتين" وغيرها من التعابير العامية التي تم إقحامها في رحم تعابير أخرى فصيحة. ولعل مبرر هذا الاختيار، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك، هو قوة تأثير النصوص الغائبة، وهي نصوص تنتمي في الغالب إلى الأدب الشعبي الشفهي الذي تبدو بصماته بارزة الوضوح في هذه الرواية.

اللغات الاجتماعية

لقد توفقت الرواية في تشخيص لغات ولهجات اجتماعية متباينة السمات والمنحدرات الثقافية والاجتماعية، فإلى جانب لغة المهمشين المطبوعة بسوقيتها وبذاءتها نجد:

- لغة التجار: وهي لغة تسعى إلى محاباة الزبائن قصد استقطابهم. كما أنها تركز على جودة البضاعة والسعر الذي لا يضاهى وغيرها من الخصوصيات التي يفرضها منطق السوق ومعيار البيع والشراء. وقد تمظهرت هذه اللغة، من خلال عدد التجار الواردين في النص خاصة منهم أبو سن الذي يتاجر في الأثواب.
- لغة السلطة: وهي لغة آمرة متعجرفة ميالة إلى إهانة المواطن وتخويفه. كما أنها لغة لا تقبل المناقشة أو الحوار لأنها تصدر عن قناعة يقينية ووثوقية. وتجسد منطق السلطة في المجتمعات المتخلفة حيث الفرد أو المواطن لا أهمية ولا قيمة له. ويعتبر القمع واستعمال العنف من أهم وسائلها في انتزاع الاعترافات وإذلال المواطنين. وقد تجلت هذه اللغة في النص من خلال اعتقال جماعة الإخوان المسلمين والنتزاع الاعترافات من أعضائها عن طريق العنف.
- لغة رجال التربية والتعليم: وقد برزت في بداية النص عندما كان السارد يتابع تكوينه بمدرسة المعلمين. ومن أهم سمات وخصائص هذه اللغة أنها تمتح من المعجم التربوي الصرف وتعكس فئة اجتماعية معينة لها خصائص اجتماعية ولغوية متفردة.
- لغة الفلاحين: تعكس لغة الفلاحين خاصة منهم الصغار بساطة وسذاجة هذه الشريحة الاجتماعية التي تعيش في منأى عن قيم المدينة وحيلها الماكرة. وقد كانت هذه اللغة تتمظهر في النص بين الحين والآخر. سواء من خلال بعض الأحداث التي وقعت في الريف كعمليات السرقة التي كان ينفذها بعض سكان الوكالة في بعض الأرياف. وكذا من خلال عمليات النصب سواء التي قام بها السارد أو غيره من الشخصيات في حق سكان الريف السذج والأغرار.
- لغة الأوساط الشعبية العميقة: لم يكن السارد يرافق إلا الفئات الموغلة في الفقر والتهميش، لذلك فقد كان يداوم على زيارة بعض رفاقه في الأحياء الشعبية الفقيرة، وتتميز لغة هذه الشرائح الاجتماعية بمجموعة من المواصفات أهمها التواكل والإيمان الشديد بالقدر كوسيلة لتبرير أوضاعهم الاجتماعية المزرية. كما تتميز أيضا بنبرة مرحة وساخرة غير مكترثة بضغوطات الواقع وقساوته. ورغم ظروف العوز التي تعانيها هذه الفئات إلا انها لا تتردد في مؤازرة بعضها البعض بالقليل الذي تملكه. وتعكس لغة هذه الفئات الحياة القاسية لعموم الشعب المصري الذي شاءت له سياسة مسيريه أن يعيش في ظروف مادية واجتماعية لا تحترم أدنى شروط الكرامة الآدمية.

وختاما فقد توفق خيري شلبي في إنتاج نص متعدد الحكيات واللغات والأساليب. نص متح من التراث السردي القديم خاصة منه الجانب المتعلق بأدب الكدية أو ما يسمى بأدب الشطار إضافة إلى الأدب الشفوي الشعبي وغيرها من الروافد النصية والأسلوبية التي خصبت رحم النص بمسارات وعلامات سردية متعددة ومختلفة.

الفصــل الخامــس

شعرية الكتابة العبر نوعية في رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم

صنع الله إبراهيم ضمن المشهد الروائي العربي

ينتمي صنع الله إبراهيم إلى جيل الستينات، وهو جيل اجترح أشكالا ومواثيق جديدة في الكتابة مختلفة عن الأشكال السابقة. وقد ساهمت عوامل سياسية واجتماعية وثقافية عديدة في بزوغ هذه الحساسية التجديدية فمن المعروف أن العالم العربي عاش خلال الستينات من القرن العشرين ظروفا سياسية خاصة تمثلت في احتدام القمع والتضييق على حرية الأفراد والجماعات، كما شكلت هذه المرحلة، بداية انحسار الأفكار القومية والاشتراكية، أما على المستوى الثقافي فقد بدأت تظهر بعض الكتابات والأصوات المبشرة بتعاطي جديد مع مفهوم الأدب يحرره من تبعيته للسياسي واختزاله في مضامين اجتماعية فحسب. وقد تبلورت وانتظمت هذه الأصوات والكفاءات، في مجلات جديدة مثل "جاليري 68" و"النديم" و"الغد" وغيرها. كما ساهمت هزيمة 67 بشكل جلي ونهائي في ظهور حركة أدبية جديدة متحررة من اليقينيات، ومن "الأفكار الكبرى" التي عاش عليها جيل الخمسينيات. وقد تجلت أيضا مظاهر هذه الحركة الأدبية الجديدة في مجال الشعر بظهور أصوات شعرية جديدة وبزوغ ظاهرة قصيدة النثر بشكل جلي ولافت للنظر، ونفس التحول مس مجال القصة القصيرة بظهور كتاب بدؤوا ينزاحون ويبتعدون عن الأشكال المتوارثة.

أما في مجال الرواية فقد ظهرت عدة أسماء بعضها راهن على تغيير شكل الرواية من داخل التراث السردي القديم، وذلك عبر استثمار الأشكال النثرية القديمة سواء منها المقامة أو الرحلة أو الخطاب الصوفي أو غيرها. ومن رواد هذا الاختيار نجد جمال الغيطاني، مجيد طوبيا، بنسالم حميش وغيرهم. وفي المقابل ظهر تيار آخر جعل من المنجز الروائي الغربي مادة دسمة لتخصيب متخيله وإغنائه، فظهرت مجموعة من الأسماء مثل يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، إدوار الخراط، حيدر حيدر، حليم بركات، غالب هلسا وغيرهم، ولعل القاسم المشترك بين كتابات هذا الجيل هو الانزياح عن المواثيق السردية المتوارثة عبر المراهنة على التجديد والتجريب.

ويتجلى التجديد لديهم في رفض البناء التقليدي الذي يعتمد على التسلسل المنطقي وتتابع الأحداث واعتماد حبكة تقليدية. كما عمدوا إلى تكسير بنية الزمن الكلاسيكية التي تقوم على البداية والوسط والنهاية، وتوظيف شخصيات خالية من كل أشكال البطولة 'اللابطل'. بالإضافة إلى إيلاء الأهمية القصوى للشكل الذي كان ثانويا لدى الجيل السابق، وتحويل اللغة من وسيلة للتبليغ المباشر، إلى موضوع للإبداع الفني والجمالي.

فجاءت الكثير من النصوص الروائية طافحة بلغة شاعرية مائزة العلامات كما هو الشأن في كتابات إدوار الخراط، سليم بركات وغايرهما. كما أصبح البعض يميل إلى تكسير الحواجز بين الأنواع الأدبية إما عن طريق المجاورة بين أكثر من جنس أدبي كما هو الشأن في تجربة صنع الله إبراهيم عن طريق صهر الوثائقي في الروائي وغيرها أو عن طريق كتابة نصوص عبر نوعية لم تعد تعترف بالحدود بين الأنواع الأدبية.

ومع الرواية الجديدة أيضا، تزايد الاهتمام بالمناطق الهامشية في التجربة الإنسانية، وبكل ما ينتمي إلى دائرة المتواري والمقصي والمهمش. كما أضحت الطابوهات الرئيسية في ثقافتنا العربية تتعرض للنقد والمساءلة. في هذا السياق الثقافي ظهرت كتابات صنع الله إبراهيم. وقد استطاع بفضل تفرغه للكتابة، أن يصير واحدا من أهم الأسماء الروائية التي برزت في أواخر الستينات.

العالم الروائي لصنع الله إبراهيم

ولد صنع الله إبراهيم بالقاهرة سنة 1937. وتابع دراسته بالحقوق ثم انصرف إلى الصحافة، وقد كانت مصر في هذه المرحلة تعيش مخاضا سياسيا عميقا في ظل السلطة القومية التي كانت تحمل شعارات شعبية ووطنية واعدة. انخرط صنع الله إبراهيم في الحزب الشيوعي المصري الذي كانت له مواقف وآراء مختلفة، في بعض جوانبها عن الاختيار الناصري، وبسبب هذه الآراء المغايرة تعرضت أغلب أطر هذا الحزب للاعتقال لمدة خمس سنوات من سنة 1964 إلى سنة 1979، وقد عبر رفاق صنع الله إبراهيم عن مرارة تجربتهم في رايتهم الشهيرة 'الأقدام العارية' التي كتب فصولها الطاهر عبد الحكيم. ورغم حجم الاضطهاد والتعذيب الذي تعرض له صنع الله ورفاقه بالمعتقل، إلا أنه جعل من الاعتقال فرصة للتكوين وتعميق معارفه خاصة وأنه قرر بأن عليه أن يصير كاتبا كي يعبر عن هذا الواقع الذي جرعه الكثير من أشكال المرارة.

كما شكل المعتقل أيضا، بالنسبة له فرصة للتعرف أكثر على كتاب ومثقفين كبار أمثال كمال لقلش ورؤوف مسعد وعبد الحكيم قاسم وهم كتاب سيسيرون بدورهم على نفس خط التجديد الذي سار عليه صنع الله. كما جمعه السجن أيضا بالناقد الكبير محمود أمين العالم والمناضل والشهيد شهدي عطية الذي ظل يحضر في الكثير من كتاباته خاصة في روايته الممتعة "نجمة أغسطس". بعد خروجه من السجن سنة 1964، اشتغل صحافيا لدى وكالة الأنباء المصرية ثم اشتغل في وكالة الأنباء الألمانية التابعة لألمانيا الشرقية آنذاك وقد أقام بموسكو لمدة ثلاث سنوات اشتغل خلالها على فن الفيلم وما يتعلق بكتابة السيناريو والإخراج وغيرها، وهو الفن الذي أصبح يحضر كثيرا في كتاباته الروائية بشكل كبير، حيث يطغى على بعضها الجانب البصري بشكل بارز.

عندما عاد إلى مصر ظل يشتغل ببعض الصحف إلى حدود سنة 1975، وهي السنة التي قرر فيها التفرغ بشكل نهائي للكتابة، وقد أصدر لحد الآن ما يزيد على عشر روايات بالإضافة إلى عدة ترجمات وأعمال أخرى.

وفيما يلي جرد لأهم إصدارات صنع الله وقيمتها الأدبية حتى يتسنى لنا الوقوف عند أهم الإضافات الجمالية والإبداعية التي قدمها هذا الكاتب لفن الرواية عموما.

تلك الرائحة: كتب صنع الله هذه الرواية سنة 1966 أي سنتين بعد خروجه من السجن، وقد دون فيها ملاحظات عن ذكرياته في السجن والإهانات التي كان المعتقلون يتعرضون لها، بالإضافة إلى عرضه بشكل مباشر ومستفز لمظاهر الفساد التي تنخر المجتمع المصري الذي أضحى حسب تعبيره حاوية كبيرة للأزبال والروائح والغائط والفضلات وغيرها. وقد وجه، في هذه الرواية نقدا قاسيا لمظاهر التفسخ الاجتماعي. وقد أثارت هذه الرواية، كما هو معروف، ردود فعل عنيفة سواء من طرف السلطة التي بادرت إلى مصادرتها، أو من طرف النقد الذي لم يتعود هذه الطريقة في التعبير، فكتب عنها يحيى حقي مقالا يعبر فيه عن امتعاضه من الطريقة التي عالجت بها الواقع. ويمكن اعتبار "تلك الرائحة" بمثابة رواية مضادة Antiroman لأنها خلخلت المواثيق والأسس التي كان يقوم عليها هذا الفن سابقا. وقد قال عنها بعض النقاد بأنها شكلت إنذارا بالهزيمة قبل وقوعها.

نجمة أغسطس: وقد صدرت هذه الرواية سنة 1974، وهي واحدة من عيون السرد العربي، صاغها الكاتب وفق ثلاث محكيات: محكي السد العالي ومحكي الشهيد شهدي عطية وكذا محكي النحات العالمي الشهير مارك أنجلو. وقد ظلت المحكيات الثلاثة تتنامى وتتقاطع فيما بينها بشكل غير مسبوق في الرواية العربية.

رواية اللجنة: وهي من أشهر نصوص صنع الله، وقد صاغها بطريقة كافكاوية على غرار رواية 'المحاكمة' le Procès، وتتحدث عن محنة 'البطل' مع لجنة ذات طبيعة مخابراتية أضحت تعد كل حركاته وسكناته، ولم تكن تكتف بذلك، بل كانت تسمح لنفسها حتى بتفتيش المناطق الحساسة في جسده بشكل مهين ومستفز. وبعد أن بدأ يتوصل لنتائج خطيرة من خلال البحث الذي كان ينجزه عن شخصية 'الدكتور' الذي هو عبارة عن رمز للفئات الجديدة التي استفادت من سياسة الانفتاح في عهد السادات، بعد هذه النتائج بدأت اللجنة تضيق عليه الخناق بشكل لا يطاق وأصبحت تحاصره حتى في بيته وفي أدق حميمياته، وبعد أن ضاق ذرعا بهذا الواقع بدأ يأكل نفسه كما قال في آخر الرواية.

رواية ذات: وقد صدرت سنة 1992، وهي رواية تصور بشكل سافر حياة امرأة من الطبقة الوسطى خلال حكم الرؤساء الثلاثة: عبد الناصر والسادات ومبارك، وهي تركز عما عرفته هذه الطبقة المتوسطة من تدهور في حياتها المعيشية وما واكب ذلك من تبدل رهيب للقيم، وكذا الصعود الكاسح للتيارات الدينية المتزمتة. وقد وظف في هذه الرواية، كما هو دأبه في أغلب رواياته، تقنية الكولاج عن طريق إثبات الكثير من القصاصات الصحفية التي تتحدث عن وقائع وأحداث متباينة من نفس المرحلة الزمنية التي تتحرك فيها وقائع الرواية. وغايته من هذه القصاصات هي تقديم صورة أو ضح عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت تحيط بشخصية ذات.

بيروت .. بيروت: وقد صدرت هذه الرواية سنة 1984، وهي تتحدث عن الحرب الأهلية اللبنانية، وهي رواية لم يوظف فيها بكثرة الجانب الوثائقي، وهي من أشهر وأهم رواياته.

رواية أمريكانلي: وهي رواية تتحدث عن مثقف مصري متخصص في التاريخ تعاقد من إحدى الجامعات الأمريكية كي يقدم بها دروسا عن منهجيته في التأريخ للأحداث. وقد صور من خلالها الكاتب الحياة الأمريكية بالإضافة إلى حياة الجالية العربية بأمريكا، كما وقف بكثرة عند فضحية الرئيس السابق بيل كليتون مع مونيكا لوينكسي. وهي رواية وظف فيها الكاتب بكثرة تقنية السيناريو الشيء الذي جعله يركز على أدق التفاصيل إلى درجة الملل أحيانا.

رواية التلصص: وهي أشبه بسيرة ذاتية يستعيد فيها السارد طفولته وشبابه مركزا على علاقته بوالده الذي كانت تربطه به علاقة متينة. كما تحدث فيها عن تلصصه عن بعض المغامرات

العاطفية للأب لأن الأم كانت تعاني من مرض عقلي. وهي رواية حاول الكاتب من خلالها أن يعبر عن مدى الحب الذي كان يكنه لوالده الذي ساعده كثيرا على شق طريقه بنجاح.

إلى جانب هذه الروايات هناك نصوص أخرى كثيرة من بينها ترجمات مهمة والغاية من جرد هذه الإبداعات هي تقديم صورة عامة عن العالم الروائي والإبداعي للكاتب قصد الاقتراب أكثر من الحساسية الفنية والإبداعية التي يصدر عنها. لأنه بالاقتراب من هذه الحساسية ومن هذه الخلفيات الجمالية للكاتب قد نتمكن أكثر من فهم واستيعاب دلالات وأبعاد رواية "شرف" التي تشكل موضوعنا الرئيسي والأساسي في هذا الفصل من الأطروحة.

ويتضح من خلال هذه النصوص أن صنع الله قد جعل من نقد الواقع الاجتماعي وفضحه همه الأساسي والرئيسي، إذ كان يتجاوز في نقده لهذا الواقع كل أشكال التلميح ليصل في الكثير من الأحيان إلى التصريح المباشر والجريء. وما توظيفه للجانب الوثائقي إلا دليل على رغبته في تقديم فساد الواقع كما هو دون المرور عبر الوساطة الأدبية والإبداعية.

أفق الرواية : تعدد الأنواع الأدبية في رواية "شرف"

تتميز رواية "شرف" بكونها تحوي أجناسا أدبية وفنية متنوعة، فإلى جانب المحكي الرئيسي في الرواية وهو محكي شرف، نجد أوراقا تتحدث عن سيرة رمزي بطرس التي تحتوي على حقائق وأرقام صادمة عن حجم الفساد المستشري خاصة في مجال بيع وترويج الأدوية. بالإضافة إلى هذه السيرة نجد مسرحية تتميز بنفس الخصائص البنائية والجمالية لفن المسرح. وإلى جانب هذه الأنواع نجد مجموعة من القصاصات الصحفية التي ضمنها السارد روايته. ويتضح من خلال هذا التعدد الأجناسي أن الكاتب حرص على تجاوز مفهوم الجنس الأدبي الخالص والنقي جاعلا من الكتابة أفقا لتعايش أجناس وأنواع فنية مختلفة ومتباينة.

سيرة شرف، سيرة جيل

يعتبر محكي شرف محكيا أساسيا في "رواية شرف"، يقدم لنا هذا المحكي قصة شاب يبلغ من العمر 21 سنة، وهو من مواليد 1974، استدرجه أحد السياح الأجانب إلى بيته، وفي البيت بدأ يتحرش به، بعد أن ناوله بعض الحشيش وبعض الكؤوس من الخمر وأثناء مقاومة شرف لمحاولة

الاغتصاب التي كانت تستهدفه سيضطر لتهشيم رأس غريمه بزجاجة فارغة سيلفظ على إثرها أنفاسه مباشرة. وبسبب هذا الحادث سيدخل "شرف" تجربة جديدة في حياته بين دهاليز السجون والمعتقلات.

لقد اختار الكاتب السجن كفضاء لسرد ورواية أغلب أحداث هذه الرواية. الشيء الذي يجعل منها واحدة من نصوص أدب السجون التي انتعشت كثيرا خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. غير أن الفرق بين هذه الرواية وباقي روايات أدب السجون هو أنها لم تختر بطلها من المثقفين اليساريين المناهضين للنظام والذين ذاقوا مرارة الاعتقال ثمنا لاختياراتهم السياسية والإيديولوجية.

لقد اختار صنع الله إبراهيم بطله من عامة الشعب،بطل لا علاقة، له لا من قريب ولا من بعيد بعالم السياسة. ومن خلال هذا البطل استطاع الكاتب التوغل عميقا في دهاليز المؤسسة السجنية كاشفا عن ميكانيزماتها وقدرتها على الترويض والتدجين. كما أنه انطلق من فضاء هامشي وهو السجن كي يوجه سهام نقده إلى المجتمع الفاسد والمريض، لقد أصبح الهامش/ السجن في رواية "شرف" سبيلا للنفاذ إلى عمق الواقع وكشف تناقضاته وعيوبه.

لقد تعرض شرف في السجن إلى أشكال رهيبة من التعذيب الشيء الذي اضطره في الأخير أن يتراجع عن اعترافه بأنه قتل دفاعا عن شرفه ليزعم أنه قتل بدافع السرقة "شعرت بإعياء شديد وسمعت من يسبني طاعنا في رجولتي، فلم أملك نفسي وصحت به: أنا أرجل منك، وهنا سمعت الضابط يقول لواحد:هات الجهاز. ربطني المخبر بسلك في كتفي وبدأ يضع شيئا تحت رجلي. وسمعت صوتا يقول: الفيشة بايظة. قال الضابط بصوت نافذ الصبر: حطه في الثانية يا حمار.مرت لحظات بطيئة وفجأة اخترق ساقي قضيب من النار فصرخت، وتكرر الأمر مع الساق الثانية. بدأت أئن وشعرت فجأة بأني أقفز من مكاني وأطير في الهواء، ثم غبت عن الوعي" (الرواية، ص. 28، 29). فهذا المقطع ومقاطع أخرى كثيرة تبين هول التعذيب الذي تعرض له شرف ليعترف بأنه قتل السائح بنية القتل المسبقة كما يريد المحقق.

وفي السجن سيتعرف "شرف" على أصناف ونماذج مختلفة ومتباينة من البشر، فهناك تجار المخدرات وهناك اللصوص والمعتقلين الإسلاميين إلى جانب الماركسيين وكذا الفلسطينيين وغيرهم. وقد استطاع صنع الله إبراهيم أن يصور التناقضات التي يمور بها المجتمع المصري من خلال السجن.

إذ أنه حول فضاء السجن إلى صورة مصغرة من صورة المجتمع وما يعتمل فيه من فساد ورشوة ونهب للمال العام وغيرها.

ومن خلال حياة "شرف" في السجن ستتعرف على عشرات القصص لشخصيات متعددة ومتباينة وكل شخصية تعكس جانبا من جوانب الاختلالات الاجتماعية والقيمية والسياسية التي يعيشها المجتمع المصري.

ومن أهم هذه الحكايات والقصص هناك قصة ذلك المهندس الذي تأسلم فغادر مهنته اعتقادا منه أنه يقوم بعمل يتنافى مع الإسلام الحقيقي، كما أنه أصر على تحجيب ابنته البالغة من العمر اثني عشرة سنة، ولأنها رفضت ذلك فقد ظل يضربها اعتقادا منه أنها مسكونة بأرواح شريرة، إلى أن لفظت أنفاسها الأخيرة. بالإضافة على قصة الشيخ "ترتيب حضرة النبي" داعية السجن الذي لا يكف عن الوعظ والإرشاد وحث السجناء على التمسك بأخلاق السنة الحميدة. وهو شخص له تسع قضايا نصب وغيرها من التهم التي لا علاقة لها بالمظهر الذي يصر هذا الشخص على الظهور به أمام الملأ، فالكثير من شخصيات السجن هي شخصيات شيزوفرينية تبين حجم التشوه الروحي والسلوكي الذي وصل إليه الإنسان المصري بسبب الفقر والجهل وانتشار كل أشكال التدين الشعبوية المتخلفة والمنحطة. كما أن آلة السجن الرهيبة لم تكن تزيد هذه الحالات العصابية إلا عصابا على عصاب بسبب الظروف اللاإنسانية التي يعيش فيها السجناء بسبب تفشي كل مظاهر الرشوة والفساد والمحسوبية وغيرها.

وإذا كانت حكاية شرف قد بدأت بالدفاع عن شرفه إلى درجة إقدامه على القتل، فإنه داخل السجن، وبعد صمود كبير أمام إغراءات واستفزازات أعتى المجرمين إلا أنه في الأخير سيستسلم وسيرضخ لإغراءات أحد بارونات السجن الذي كان يوفر له كل ما يريده، ففي آخر الرواية سيلج "شرف" المرحاض كي يحلق الشعر الجانب لمؤخرته بطلب من هذا البارون "أنزلت الستارة وخلعت ملابسي وألقيت بها فوق الحافة الخشبية دهنت ساقي بالصابون ودعكته جيدا بالفرشاة إلى أن تكونت رغوة كبيرة فرفعت ساقي أعلى وتناولت الماكينة فقربتها من أعلى فخذي وبدأت في إزالة الشعر" (الرواية، ص. 470).

إن تحول "شرف" من شخص مستعد للموت للدفاع عن شرفه وكرامته إلى شخص مضطر إلى التنازل عن هذا الشرف بمحض إرادته، يبين حجم القهر الذي تعرض له هذا الشخص في

السجن، كما يبين مدى قدرة آلة السجن الرهيبة على ترويض السجين وسحقه وتجريده من ماهيته الآدمية.

من مميزات رواية "شرف" أنها تحتوي على أكثر من نوع أدبي فإلى جانب المحكي الرئيسي في الرواية وهو محكي شرف، فهناك أنواع أخرى مثل القصاصات الصحفية المتضمنة في الرواية، هناك أيضا سيرة ذاتية لشخصية لا تقل أهمية عن شخصية شرف، وهي شخصية رمزي بطرس، بالإضافة على نص مسرحي وهي أنواع تم صهرها ودمجها في رحم النص المركزي.

رمزي بطرس هو مواطن مصري قبطي ولد من أسرة ميسورة إذ أن والده كان موظفا كبيرا في وزارة المالية، تأثر رمزي بطرس بأجواء الثورة الناصرية وبشعاراتها. استأثرت مهنة الصيدلة باهتمامه منذ الصغر، فقرر أن يصير صيدليا خاصة أنه كان متفوقا في دراسته. ولج كلية الصيدلة وبعد تخرجه اشتغل بمصر لكنه سرعان ما تركها وتقدم للعمل في فرع ببيروت لإحدى شركات الدواء الأنجليزية، وقد كانت صناعة الدواء حينذاك، تزدهر بسرعة كبيرة، وكانت شركاتها الكبرى تدفع مرتبات أعلى من المرتبات التي تدفعها شركات النفط. وبانتقال رمزي إلى بيروت سيتنفس الصعداء لأنه سيتحرر من التمييز الاجتماعي القاسي الذي يعاني منه الأقباط في ظل نظام سياسي يقوم على مبدأ العروبة والقومية. اغتنى بسرعة وتزوج فتاة لبنانية وبعد سنتين من عمله تلقى عرضا آخر أكثر إغراء من طرف شركة أخرى سويسرية. انتقل إلى سويسرا وعاش هناك حياة الترف والبذخ، بعد سنوات، وبطلب منه، انتقل إلى أحد فروع هذه الشركة بأمريكا اللاتينية، وهناك عاش عن كثب أحداثا سياسية غاية في الأهمية كانقلاب بينوتشي بالشيلي واغتيال رئيسها سلفادور أليندي، بالإضافة إلى التظاهرات الشعبية في بناما ضد نوريغا، وكذا الانقلابات العسكرية الدموية التي كانت تعيشها أمريكا اللاتينية، وما كانت تتعرض له المعارضة اليسارية من تطهير على يد الجيش، كما لاحظ أيضا التعاون القائم بين إسرائيل وبعض دكتاتوريات هذه المنطقة من العالم كالتعاون الذي كان قائما مع سفاح نيكارغوا سوموزا.

وعندما تعرضت شركة كوش للالتهام على يد شركة التليفون والتلغراف الدولية ثم اختياره عضوا في فريق العمل الذي تولى دراسة هذا الاندماج، وقد ظلت هذه الشركة تكبر إلى أن وصلت إلى الذروة سنة 1972 عندما ابتلعت شركات أخرى، وإبان اشتغاله بالعمل الإداري سيكتشف مدى جشع ونفاق هذه الشركة وعلاقتها المشبوهة بما يقع في الكثير من بقاع العالم من قلاقل وصراعات سياسية.

بعد عشرين سنة من العمل مع هذه الشركة سيكتشف حقائق مرة عن الأدوية الفاسدة التي تروج بهاجس الربح على حساب صحة الناس وغيرها من الأمور الصادمة، يقول: "لو أحصيت الأدوية الضارة التي تباع في بلادنا أو البلاد المماثلة لنا بينما هي محرمة في بلدها الأصلي سيحتاج إلى كشكول كامل..." (الرواية، ص. 257). انتقل بعد ذلك إلى تمثيل هذه الشركة في المكسيك. وهناك أيضا سيرى المستوى الفظيع والمرعب من الفقر الذي تعاني منه الأغلبية الساحقة. كما سيلاحظ، بمرارة، مدى تهافت الشركات الكبرى على استغلال ثروات هذا البلد، وكذا استغلال اليد العاملة البخسة.

لكن ومباشرة بعد انتهاء حرب الخليج، قرر رمزي بطرس العودة إلى بلده مصر. وقد تزامن طلبه بالعودة إلى بلاده، مع عملية خوصصة كبيرة كانت تعيشها مصر آنذاك، كما أن انتقاله عبر العالم خاصة دول أمريكا اللاتينية جعلته يقف على فظاعة النظام الرأسمالي وما يتسبب فيه من فقر ومجاعات وآلام إنسانية بسبب نهش ثروات هذه الدول والحكم على سكانها بالعيش تحت أنظمة عسكرية دموية وفي فقر مدقع، هذه الأوضاع جعلته يعيش أزمة ضمير وحالة اكتئاب قصوى فتردت علاقته بزوجته وبالعالم المحيط به، وعندما قرر العودة إلى مصر بشكل نهائي رفضت زوجته هذا الأمر بسبب المد الإسلامي الكاسح الذي أصبح يتدخل في الحياة الشخصية للأفراد فقررا الانفصال بسلام.

وقد هاله منذ البداية حجم الفساد المستشري في المجتمع المصري بشكل خطير، يقول: "هالتني صور الفساد والضياع... وانتشار المخدرات... صور فتيات زي الورد في صفحة الوفيات كل يوم... لفت نظري بالذات الوضع الصحي والدوائي" (الرواية، ص. 274). وبمصر سيدخل في صراع مع رئيسه ماجد عبود الذي كان يدافع على خطة لإنتاج الدواء فيها الكثير من الغش الذي من شأنه الإضرار بصحة الناس، كما أنه كان يعارض استيراد المبيدات نظرا لنتائجها السلبية على الصحة العامة، بهذه المواقف وغيرها سيدخل "رمزي بطرس" في صراع كبير مع مافيات حقيقية كدست ثروات كبيرة بفضل هذه الأدوية المغشوشة والمبيدات الضارة، يقول: "تأكدت أن الإنسان في مصر لم يعد يساوي أية قيمة، وتعجبت لشعب يدمر نفسه بنفسه أو يتفرج بلا مبالاة على الدمار الذي يلحقه به الآخرون" (الرواية، ص. 286).

وعندما قررت الشركة السويسرية بناء مصنع للأدوية، يفتقر للحد الأدنى لشروط السلامة، بمصر واجهه "رمزي بطرس" بقوة وظل يكتب للمسؤولين وللجرائد، باسم مستعار إلى أن

تحرك الرأي العام مما اضطر وزارة الصحة إلى فتح تحقيق في الموضوع، فألقي القبض على ماجد عبود، غير أن التهمة التي وجهت لهذا الأخير سوف تسقط عنه بتدخل من شخصية نافذة كي تلصق "رمزي بطرس" مما أدى إلى فصله عن العمل والزج به في السجن.

فمن خلال سيرة "رمزي بطرس" نقف عند هول وفظاعة النهب والاستغلال الذي تتعرض له ثروات واقتصاديات الدول الفقيرة من طرف الشركات الدولية العملاقة وذلك بدعم من وسطاء محليين وجدوا في بيع المؤسسات الدولية فرصة للاغتناء ومراكمة الثروات.

كما نقف من خلال هذه السيرة عند الأخطار المحدقة بقطاع الصحة بمصر بسبب انتشار أدوية لا تراعي المضاعفات السلبية لمستعمليها، غير أن رمزي بطرس لم يستسلم لهذا الواقع، فرغم مستواه المادي والاجتماعي المتميز فقد رفض أن يظل مكتوف الأيدي ضد الكارثة المحيقة بالناس البسطاء، فظل يعارض ويحتج ويرفض الانصياع للأمر الواقع إلى أن تخلصوا منه وزجوا به في السجن.

يتضح من خلال هذين المحكيين الرئيسيين في الرواية: محكي "شرف" ومحكي "رمزي بطرس" أن السارد اختار تشخيص الواقع الاجتماعي المصري من خلال نموذجين يختلفان في منحدريهما الاجتماعي، وفي تعبيراتهما الثقافية واللغوية. فشرف يرمز إلى الفئات الشابة التي فتحت عينيها في ظل مجتمع أفسدته سياسة الانفتاح والخوصصة التي كانت مجرد شعارات لفسح الباب أمام المتحكمين في زمام الأمور لنهب المال العام والسيطرة على المؤسسات العمومية وتعريض أوسع شرائح الشعب المصري للفقر والضياع وانسداد الآفاق.

أما رمزي بطرس فهو رمز للفئات المتوسطة التي استطاعت أن تترقى في السلم الاجتماعي إلى أن وصلت إلى مستوى بدأ يؤهلها لاكتشاف حجم الفساد الضارب في أعماق المجتمع. وقد وجد نفسه أمام خيارين، إما الصمت والاستفادة من الكعكة أو الاحتجاج والاستعداد لقبول النتائج. وقد فضل الاختيار الثاني وأدى بسببه، الثمن غاليا.

إن شرف ورمزي بطرس رمزان لصوتين مختلفين سواء على مستوى الجيلي أو على المستوى الاجتماعي والطبقي. ومن خلالهما استطاع السارد أن يقدم لنا صورة ناصعة وشاملة عن طبيعة التحولات السلبية التي عاشتها مصر في ظل زمرة من الحاكمين حولوها إلى أداة للنهب والسرقة وإخراس كل من سولت له نفسه مناهضة هذه الأوضاع.

في علاقة القصاصات الصحفية بباقي المسارات السردية في الرواية.

لقد دأب صنع الله إبراهيم على توظيف الجانب الوثائقي، خاصة القصاصات الصحفية في الكثير من أعماله الروائية شأنه شأن الكثير من الروائيين العالميين مثل دوس باسوس وغيره. والسؤال الذي يطرح هو ما القيمة المضافة التي تقدمها هذه الوثائق للنص الروائي؟ فإلى جانب القيمة الموضوعاتية التي تقدمها هذه الوثائق بإضاءة جوانب مهمة من الظروف العامة المحيطة بالشخصيات الأساسية في الرواية، فإن لها قيمة شكلية بنيوية إذ أنها تخلق شكلا جديدا ينزاح عن طرائق السرد المألوفة التي تعتمد نوعا خطابيا واحدا. وقيمة هذه القصاصات التي يوظفها صنع الله تكمن في كونها حقيقية، وليست من وحي الخيال، فهي مقتطفة من جرائد ومجلات مختلفة، وتعبر عن وقائع حقيقية، وكأن غايته من هذا الصنيع هو أن يقدم لقارئه الواقع بحقيقته وصفافته بشكل مباشر دون اللجوء إلى وسيط التخييل، فمن خلال هذه الوثائق والقصاصات تعود الكتابة إلى درجتها الصفر على حد تعبير رولان بارث لأنها خالية من كل أشكال الاحتمال أو الخيال.

أما موضوعات هذه الوثائق فهي تبدو متناثرة ومتباينة عن بعضها البعض، فبعضها يتحدث عن أزمة التعليم والبعض الآخر عن أزمة السكن، والبعض الآخر عن الأدوية الفاسدة، وغيرها من الموضوعات التي تعبر عما يعج به الواقع المصري من فساد ورشوة وفقر وغيرها.

وتساعدنا هذه الوثائق أيضا على فهم السياق التاريخي والاجتماعي الذي تجري فيه أحداث الرواية وهو ما يقدم إضاءات إضافية عن شخصياتها، فشرف مثلا باعتباره الشخصية الرئيسية في هذه الرواية يعتبر نتاجا لهذا الواقع الذي ينخره الفساد بشتى أشكاله، هذا الفساد الذي تفاقم مع سياسة الانفتاح والخوصصة وغيرها.

علاقة التمرئي بين مسرحية "العرائس" والنص الروائي

استغل رمزي بطرس ذكرى الانتصار في حرب أكتوبر ليقترح على إدارة السجن تقديم عرض مسرحي من تأليفه وإخراجه.

تفتتح مسرحية "العرائس" عن مشهد لمقبرة ينهض منها بعض شهداء أكتوبر تباعا ويقدمون شهاداتهم عن كيفية استشهادهم وسقوطهم في ساعة المعركة وهي شهادات تعبر عن مدى الشجاعة والبسالة التي واجه بها هؤلاء الأبطال الموت والاستشهاد، كما تعبر عما يستشعرونه من إحساس بالخذلان بسبب اللامبالاة التي عوملوا بها من طرف بلدهم وكذا بسبب ما آلت إليه الأوضاع بعد وفاتهم، من التطبيع والتصالح مع الأعداء.

بعد دور الشهداء يأتي دور المعطوبين والمعوقين ليدلوا بدورهم بشهاداتهم عن الظروف التي تعرضوا فيها للإعاقة، ما عانوه من معاناة وآلام إبان هذه الحرب. كما سيتطرقون أيضا إلى الإعانات التي قدمت لهم من طرف الجمعيات الخيرية والشخصيات الوطنية المتعاطفة في حين أن الدولة والمسؤولين استولوا على كل هذه الإعانات وأنكروا وجودها.

بعد ذلك تتقدم بعض العرائس تمثل شخصيات مختلفة: رئيس الوزراء، وزير الداخلية، وزير الإعلام، الشيخ القرضاوي وغيرهم. وتحاول هذه الشخصيات كلها أن تقدم خطابات تبريرية كاذبة لكل ما وقع مشيدة، بنوع من النفاق والكذب، ببطولات الذين ضحوا في سبيل الوطن.

ومباشرة بعد هذه التدخلات سينشب نقاش بين بعض الحاضرين المشاركين في المسرحية وبين هذه العرائس عن الغلاء والمديونية والفقر وغيرها من المشاكل التي أصبح يتخبط فيها المواطن. وفي خضم هذا التناقض ستتدخل بعض العرائس التي تمثل شخصيات إسرائيلية لتعبر عن بعض المواقف السياسية الإسرائيلية حيال العرب، وخاصة حيال حكامهم. كما سيتشعب النقاش بين بعض الحاضرين الذين يمثلون العرب، وبين العرائس التي تمثل بعض الإسرائيليين حول طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، لتتدخل بعض العرائس الأمريكية لتتحدث عن الدور الأمريكي في هذا الصراع وكذا في هندستها لحرب أكتوبر والرفع من أسعار النفط وكذا التحكم في الكثير من الخيوط وتوظيفها.

وقد تحدثت بعض العرائس الأمريكية بلغة فيها الكثير من السخرية من بلادة العرب وغباء حكامهم خاصة منهم السادات والملك فيصل وصدام حسين الذي تم توظيفه في حرب إيران مدة ثمان سنوات، وعندما انتصر وبدأ يعتقد أنه أضحى قوة لا تقهر بدأ الغربيون يهيئون له المقلب الكويتي إلى أن منحوه الوهم بأن أمريكا ستلتزم الحياد في صراعه مع الكويت، فقام بأكبر عملية مجنونة في التاريخ وهي ضم الكويت إلى العراق. وكانت هذه العملية هي بداية النهاية لدولة كبرى اسمها العراق، وكذا خروجها من معادلة الشرق الأوسط.

بعد ذلك، انتقل الحديث، بين هذه العرائس والمتفرجين حول الواقع المصري القائم، وقد قدمت، في هذا الصدد صور وأرقام صادمة عن نسبة الفقر والأمية والأمراض وغيرها من المظاهر السلبية التي تتعايش جنبا إلى جنب مع الثراء الفاحش والمشبوه لأقلية من المتحكمين في مقاليد الأمور، كما تمت الإشارة إلى الأدوار الخطيرة التي لعبتها، في هذا الإطار، المؤسسات المالية العالمية

كصندوق النقد الدولي بتنسيق مع الشركات العالمية الكبرى وكذا أقلية من المستفيدين من داخل مصر، وهو التوجه الذي ساهم في خلق أوضاع في منتهى القتامة تنذر بانهيار شامل للمجتمع.

وقد تطرق النقاش، الدائر بين هذه العرائس أيضا، إلى المد الأصولي الذي بدأت تشهده مصر منذ أواسط السبعينيات والدور الذي لعبته السلطة في هذا المجال بدعم مباشر من الأنظمة الخليجية كالسعودية، وذلك من أجل القضاء بشكل نهائي على كل أشكال التفكير العقلاني أو النقدي، وستنتهي المسرحية المتضمنة في هذه الرواية بترديد بعض المتفرجين لأناشيد تحريضية، غير أن الأمور ستخرج عن طابعها الهادئ لتتحول إلى هرج واستعمال للعنف الأمر الذي سيدفع بحراس السجن إلى التدخل وتفريق المسجونين بالقوة واعتقال الدكتور رمزي بطرس وإيداعه في زنزانة انفرادية. وقد أدت هذه الأحداث إلى إجراء تحقيق للوقوف على حقيقة ما جرى ليتم استبدال مأمور السجن بمأمور آخر أكثر شراسة وقسوة من سابقه.

شعرية التلاقح الأجناسي في رواية "شرف"

تنتمي رواية شرف إلى الكتابة العبر نوعية التي تمزج في أحشائها أنواعا أدبية مختلفة، فهي تحتوي على مجموعة من الأنواع. فإلى جانب المحكي الروائي الرئيسي الذي يضطلع بسرد وتقديم حياة شرف في السجن. نجد سيرة ذاتية لرمزي بطرس وكذا مجموعة من القصاصات الصحفية، بالإضافة إلى احتوائها على نص مسرحي، مما يبين أن صنع الله إبراهيم اختار المزاوجة بين أكثر من نوع أدبي وغير أدبي. ومن المعروف أن هذه الأنواع الموظفة في هذا النص تختلف فيما بينها، من حيث الأسلوب واللغة والشكل وغيرها.

فلكل فن من هذه الفنون خصوصياته الشكلية والبنيوية الخاصة به. فالقصاصات الصحفية مثلا هي مجموعة من الأخبار الصحفية التي تتميز بأسلوبها المباشر والتقريري، والذي يقدم للقارئ خبرا أو تعليقا عن حدث ما، وقد دأب صنع الله إبراهيم على توظيف وتضمين القصاصات الصحفية في العديد من رواياته حتى أصبحت ظاهرة فنية مرتبطة به. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه، هو ما العلاقة بين هذه الأخبار الصحفية التي تقدم من خلال هذه القصاصات وبين المحكي الرئيسي؟ فمن خلال القراءة المتأنية سيتضح أن هذه القصاصات الكثيرة المضمنة في الرواية تضيء بعض الجوانب المتعلقة بالسياق الاجتماعي والسياسي لأحداث الرواية، فإذا أخذنا قصاصة من هذه القصاصات مثلا، فسوف نلاحظ العلاقة بينها وبين المضمون العام للرواية قصاصة من صحيفة

مصرية: كشفت وول ستريت جورنال في يوليو 1994 أن كبير المحلفين بولاية أطلنطا اتهم شركة لوكهيد واثنين من كبار الموظفين السابقين بإرسال أموال تجاوزت المليون دولار إلى مصرية عملت كاستشارية للشركة في مصر وكانت عضوا في مجلس الشعب وذلك مقابل مساعدة الشركة في صفقة مبيعات لمصر شملت ثلاث طائرات شحن قدرت قيمتها ب- 79 مليون دولار. وقال الاتهام أن النائبة السابقة والتي تقوم بنشاط نسائي واسع وتتحدث باسم مصر في المؤتمرات الدولية الخاصة بالسكان، أنشأت شركة مصرية وضعتها تحت الإدارة الصورية لزوجها الموظف الكبير لإخفاء الأموال التي حصلت عليها شملت عمولات ب- 600 ألف دولار أي 2 مليون جنيه مصري مقابل كل طائرة مباعة إلى مصر" (الرواية، ص 215). يبين لنا هذا المقطع مثلا حجم الفساد الذي ينخر المجتمع المصري، وهو الفساد الذي أودى برمزي بطرس إلى السجن لأنه لم يذعن له وحاول محاربته وفضح بعض رموزه.

لكن رغم هذه العلاقة الموجودة بين هذه القصاصات تبقى في الأخير مجرد نصوص صحفية تفتقد لمضمون أدبي، وهذا من شأنه أن يعرض القيمة الأدبية للرواية للشك والمساءلة، خاصة وأن هذه القصاصات تأخذ حيزا مهما من الرواية.

وإلى جانب هذه القصاصات نجد أوراقا أخرى تتعلق بسيرة رمزي بطرس باعتبارها ثاني أهم شخصية في الرواية، وتقدم لنا هذه الأوراق المسار الذي قطعه رمزي بطرس في حياته منذ كان شابا متفوقا في دراسته إلى أن صار واحدا من أهم الأطر في العالم في مجال الصيدلة والأدوية. وفي الأخير سيتم الزج به في السجن حتى لا يقف حجرة عثرة في وجه كبار المتاجرين والمستثمرين في مجال الأدوية بمصر.

وقد ظل رمزي بطرس يمثل الصوت المناهض لكل أشكال التدجين والإخضاع التي يتعرض لها السجين، فعلى الرغم من كل أشكال التنكيل والانتقام التي كان يتعرض لها، فقد ظل يصرخ بأعلى صوته كاشفا عن بعض مظاهر الفساد والرشوة والتمايزات الطبقية الصارخة التي تطبع المجتمع.

أما المسرحية المتضمنة في الرواية، فقد ركزت على تيمات وموضوعات سياسية صرفة كحرب أكتوبر وإقامة معاهدة الصلح مع إسرائيل والدخول في سياسة الانفتاح بالإضافة إلى موضوعات أخرى كحرب الخليج وغيرها من القضايا السياسية التي عاشها العالم العربي بشكل عام ومصر بشكل خاص منذ حرب أكتوبر 1973 إلى حدود التسعينات من القرن 20. ويبين، هذا

التركيز عما هو سياسي، مدى ارتباط صنع الله إبراهيم بشكل كبير بالقضايا الاجتماعية والسياسية، الشيء الذي من شأنه أن يؤثر سلبا على القيمة الأدبية لإبداعاته الروائية.

لقد احترمت مسرحية 'العرائس' المتضمنة في الرواية نفس القواعد الشكلية والبنيوية التي يقوم عليها أي عمل مسرحي، إذ أنها اعتمدت على جمل مكثفة ودالة، وعلى حوارات تتخللها سخرية لاذعة، بالإضافة إلى توظيف الإرشادات النصية وغيرها من المظاهر الشكلية المميزة للعمل المسرحي.

كما تم استغلال بعض المتفرجين كشخصيات مساهمة في بناء هذه المسرحية مما يبين إلمام الكاتب بخصوصيات هذا الفن، ورغم السخرية اللاذعة الموظفة في المسرحية، وكذا مظاهر اللعب بالكلمات والعبارات إلا أن لغتها ظلت مباشرة كأنها تريد أن تقول الواقع كما هو بدون وساطة أدبية. يقول فيصل دراج في هذا الإطار: 'يذهب صنع الله إبراهيم في 'شرف' إلى أرض كتابية جديدة، كأنه ضاق بخطاب البنية الروائية وعهد بها إلى الروائي مباشرة، كي يقول بوضوح صاخب، ما يريد أن يقول، وكي يهجو، دون مكر أو قناع، ما يعتقد أنه جدير بالتسفيه'[1].

غير أن هذا الهجو بدون قناع الذي تحدث عنه فيصل دراج، من شأنه أن يضر بالقيمة الأدبية للرواية ويؤثر على مستواها الجمالي والإبداعي. وقد لمح فيصل دراج نفسه إلى هذه المسألة من خلال قوله: 'فنصوص 'شرف' المتعددة تتراصف وتتجاور ولا تعثر على بنيتها المحتملة. ولذلك يمكن حذف القسم الثاني من الرواية دون أن تخسر من بنيتها شيئا، لأن هذا القسم لا يشكل مع ما سبقه ومع ما يتلوه بنية موحدة، بل بإمكان الرواية أن تكتفي بقسمها الأول الذي لا يستدعي بالضرورة القسمين اللاحقين'[2].

لقد انتصر الهاجس الاجتماعي في هذه الرواية عن الخلفية الأدبية والإبداعية للكاتب فحولها إلى خطاب تحريضي طويل سيبلغ ذروته في مسرحية 'العرائس' وكذا في الخطب الرنانة والتحريضية التي كان يطلقها 'رمزي بطرس' بين الحين والآخر من زنزانته الانفرادية في وجه السجناء محرضا إياهم على التصدي للفساد وعدم الاستكانة إليه.

ويتضح، من خلال ما سلف، أن تعدد الأنواع في هذه الرواية، الذي كان من شأنه أن يغنيها ويساهم في تعديد أساليبها ولغاتها، قد أسقطها في المباشرية في الكثير من اللحظات، وهذا

---

(1) فيصل دراج، الأفق الروائي عند صنع الله إبراهيم، مجلة الآداب، ص. 32.

(2) فيصل دراج، م م، ص. 33.

يبين أن النص المتعدد الأنواع أو ما يسميه الخراط بظاهرة العبر نوعية ليست وصفة جاهزة لتحقيق حداثة إبداعية ما، بل إن الكيفية التي توظف بها هذه التقنية تبقى هي الكفيلة بإضفاء طابع التجديد والتحديث عن النص، وإذا كانت المباشرية قد أثرت سلبا في هذه الرواية، فإنها لا تخلو من إيجابيات فنية وأسلوبية. كما أن توظيف السخرية بطريقة لاذعة والتوغل في أعماق الشخصيات للكشف عن تناقضتها وغيرها من العناصر أضفت على الرواية قيمة وأهمية.

بلاغة السخرية في رواية "شرف"

السخرية شكل من أشكال التأليف الأدبي يقوم على انتقاء الرذائل والحماقات الإنسانية، الفردية منها والجمعية بغاية محاربتها والتخلص منها. فهي تهاجم الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع فإن الوضع الراهن لابد من أن يكون محصلة لممارسات عدة خاطئة سابقة، مما ينذر بأخطار ينبغي التحذير منها، يكون الأدب الساخر أو الفن الساخر عموما إحدى علامات هذا التحذير، إنه شكل من أشكال مقاومة الرداءة والقبح.

من المعروف أن صنع الله إبراهيم قد وظف السخرية في جل رواياته وظل يتعامل معها كأداة أساسية لفضح وتعرية الواقع المعيش ورواية "شرف" بدورها لا تشذ عن هذا البناء الذي يعتمده الكاتب، بل يمكن القول بأنه وظف السخرية بمختلف درجاتها من دعابة وهزل وتهكم وغيرها. وسنستعين ببعض المقاطع من الرواية لتبيان كيفية اشتغال مكون السخرية فيها، ففي ملفوظ يتعلق بأحد بارونات السجن يقول فيه: أنا بطشة نبطشي الزنزانة. كل واحد له بلاطتين ونصف عرض وسبع بلاطات طول ولا سنتي زيادة.

إذا كان هذا البيان السيادي قد فهم من قبل المجربين أمثال بلحة وزميله، فإن الآخرين ظلوا يتطلعون في بلاهة إلى المتكلم الذي خص بحديثه أقربهم إليه، صاحب النظارة المذهبة الإطار صبري، الذي فقد قميصه المزركش وبدا ضئيلا منكسرا في رداء السجن غير المتناسق، فقرب منه رأسه وتأمله متحديا:

وقبل أن يتاح له إيضاح موقفه صفعه (...) كانت الطريقة الوحيدة المتاحة أمام شخص في أهمية النبطشي، أي المناوب بالتركيه الممصرة، كي يعلن (ويؤكد) منصبه الذي يجعله بسبب سجله الحافل، حارسا غير رسمي، أو ممثلا شخصيا للحارس، وفي العمق، أي أن درجة تمثيله تمتد إلى من يقف خلف الحارس (أو أمامه حسب منظور الرؤية) ابتداء بالصول ثم الضابط وبعد وكيل السجن

ثم مديره صعودا حتى وزير الداخلية ورئيس الوزراء" (الرواية، ص. 44-45). فقد تعمد السارد توظيف معجم سياسي، والذي نجده من خلال عبارات "البيان السيادي، "الضابط" وزير الداخلية" رئيس الوزراء" في غير سياقه الرئيسي. وعملية القلب الدلالي التي تعمدها السارد من شأنها أن توجه القارئ إلى المقصدية الساخرة المتوخاة والمستهدفة. كما أن المماثلة بين النبطشي وهو واحد من عتاة المجرمين، وبين وزير الداخلية أو رئيس الوزراء هي مماثلة تتغيى نفس الغاية ونفس الهدف، وتضطلع السخرية الموظفة هنا بوظيفة الكشف عن واقع مر يأكل فيه القوي الضعيف وتغمض فيه إدارة السجن عيونها عن تجاوزات عتاة المجرمين الذين يتحولون إلى "أمراء" داخل السجن يسعى الجميع إلى شراء رضاهم وكسب ودهم بجميع الأشكال. وفي نفس الملفوظ، نجد تلميحا ساخرا للخطاب النقدي الحديث من خلال (عبارة تمتد إلى من يقف خلف الحارس (أو أمامه حسب منظور الرؤية). لقد حول الكاتب واقع السجن إلى مجال للسخرية والهزء كطريقة لفضحه وكشف عيوبه وتناقضاته وتستند السخرية هنا على توريات لفظية وتلميحات ماكرة تتجاوز المنطوق والصريح من الكلام. كما أنها تقوم على الخلط بين معاجم تنتمي إلى سجلات اجتماعية، وحقول دلالية متباينة، كما هو الشأن في الملفوظ التالي الذي يتحدث فيه أحد بارونات السجن مدافعا عن شرف ومحذرا باقي السجناء من الاقتراب من حاجياته، قال: "السفاح بصوت مرتفع:

اللي حيمد إيده على حاجة شرف أني حاقطعها له.

وضع هذا الإعلان كل الأمور في نصابها وأحدث صدى واسعا كالذي أحدثه في الماضي إعلان الحماية البريطانية على مصر لدى الطامعين الآخرين مثل فرنسا وإيطاليا وألمانيا فضلا عن الباب العالي في أستنبول . وظهرت النتائج على الفور إذ طغت عليه السجاير في الصباح، وتوقفت الابتسامات الهازئة والتلميحات البذيئة والمضايقات التي كان "شرف" يتعرض لها من أصابع الباشا" (الرواية، ص. 444).

تنبني السخرية في هذا الملفوظ على الخلط المقصود بين المعجم السياسي والمعجم السجني، وذلك من خلال مقارنة إعلان" السفاح بإعلان الحماية البريطانية على مصر لدى الطامعين الآخرين، فقد أضحى شرف هنا شبيها بمصر التي كانت تتنافس على احتلالها أكثر من دولة عظمى، ونفس الشيء بالنسبة لشرف الذي كان كبار المجرمين يحاولون استمالته وجعله تحت نفوذهم من أجل استغلاله جنسيا. وخلفية الصراع بين هؤلاء المجرمين على شرف تنكشف من خلال العبارة

الفعل الشنيع في صورة كاريكاتورية أقل ما تستحقه هو الإدانة والاستهجان، كما تبسط أمام القارئ أوضاعا سوريالية تحول المجرم والقاتل إلى بطل في عين الغوغاء والدهماء.

ولم يكتف السارد بتوظيف السخرية اللفظية فحسب، بل وظف أيضا سخرية الموقف التي نجدها حاضرة في أكثر من مقطع في الرواية، فطبيعة شخصية شرف الغرة والساذجة كانت تعرضه لمقالب وتورطه في مواقف غاية في السخرية، كما وقع له حين كتب رسالة إلى أبيه، وطلب من أحد الحراس أن يسمح له بالخروج كي يضعها بنفسه في صندوق الرسائل ثم يعود ! عاوز تنزل الميدان؟ الميدان مرة واحدة؟

شعرت أن هناك شيئا في الأمر فقلت بحذر: بطشه قالي كده يا سعادة البيه.

قال بنفس الصوت الهامس المتوعد: بطشه اللي قال لك؟ (...)

قلت بطشة اللي قال اللي.

هوت صفعة على قفاي فترنحت وكدت أقع لكني تماسكت واستطعت أن أتحمل الصفعة الثانية، وكنا قد وصلنا إلى باب العنبر فلمحت بطشة واقفا يتطلع نحونا وهو يضحك... (الرواية، ص. 79).

فإذا كانت السخرية اللفظية تقوم على بعض العلامات اللغوية للنص، إلى جانب معيار المقصدية من طرف المتلفظ، فإن سخرية الموقف تقوم على المفارقة في الأحداث. ولابد لسخرية الموقف من عاملين أساسيين، الضحية وهو العامل المستهدف (شرف في هذه الحالة) والراصد/ الساخر، وهو الذي يورط الضحية في مقلبه (بطشه مثلا).

إلى جانب السخرية اللفظية وسخرية الموقف الموظفة بكثرة في الرواية، نجد الضحك بدوره متواتر الحضور سواء من خلال محكيات مثيرة للضحك أو من خلال الدعابات التي كانت تروى من طرف بعض المعتقلين أو غيرها.

والضحك كما هو معروف وسيلة للمقاومة وتحمل الآلام والأتراح، فقد كان السجناء يروحون عن أنفسهم عن طريق ابتكار أشكال عديدة للضحك كتبادل النكت أو رواية بعض الدعابات أو غيرها من الأشياء التي من شأنها أن تسلي النفس وتروح عنها بعض همومها.

ومن بين المحكيات المثيرة للضحك في هذه الرواية ما كان يتبادله السجناء من نكت ودعابات وغيرها، كما هو الشأن في المقطع التالي: تدخل سوزوكي في الحديث: اسمعوا دي .. واحد عاوز يتجوز واحدة خام متعرفش حاجة خالص، الناس دلوه على واحدة منقبة، اتجوزها،

وفي أول ليلة مرضتش تخليه يقرب منها، يهديك يرضيك تقوله عيب وحرام، الليلة الثانية نفس الحكاية، بعد أسبوع زهق، راح لشيخ الجامع وحكا له الحكاية، قال طب هاتها للجامع وقت الصلاة في الأودة اللي ورا جابها شيخ الجامع قال خطبة حولين إزاي المرة لازم تطيع جوزها وتسمع كلامه زي ميكون الواحد قتل يهودي، الاثنين رجعوا بيتهم، وبالليل الراجل قال لمراته يالله نقتل واحد يهودي. وافقته، عجبتها الحكاية فقالت له بعد شوية متيجي نقتل واحد ثاني، الثاني جاب ثالث لغاية ما الرجل فرهد. الولية دي كانت مكارة، بعد شوية قالت له: بقولك إيه ... متيجي نحرر القدس بالمرة" (الرواية، ص. 102). والملاحظ أن الموضوع المشترك بين جميع النكت التي كانت تروى بين السجناء هو الجنس، وهذا يبين حالة الحرمان والقهر الجنسي التي يعاني منها السجين، من هنا تصير هذه النكت والدعابات شكل من أشكال التعويض عن الحرمان. كما يتحول الضحك هنا إلى لحظة من لحظات التطهير النفسي ووسيلة للانتصار على السجن وحماية الذات من الانهيار والتدجين. فنحن لا نضحك دائما لأننا سعداء، بل إن التعاسة في بعض الأحيان تكون هي دافع الإنسان نحو الضحك، وكلما اقتربت النكتة من المحرم كلما كانت أبلغ وأكثر استثارة للضحك. ففي النكتة التي أثبتناها مثلا، نجدها تركز على ثلاثة عناصر (الجنس، الدين، السياسة).

كما يتجلى الضحك أيضا من خلال إبراز السارد لبعض المواقف المتناقضة للمعتقلين الإسلاميين، مواقف ظاهرها الإيمان والتقوى والغيرة على الدين وباطنها النفاق والجشع وحب الذات وغيرها. وقد قدم السارد الكثير من المحكيات التي تشخص هذا الوضع وتعبر عنه، بل لم يكتف السارد بتوظيف مستويات متعددة من السخرية فحسب، بل وظف أيضا الهجاء كشكل آخر من أشكال السخرية.

ويتجلى الهجاء بشكل خاص من خلال تلفظات رمزي بطرس الذامة والفاضحة للواقع المصري الفاسد. فقد تحول هذا الأخير إلى صوت لا يكل ولا يمل من تحريض السجناء على المقاومة من خلال ما يقدمه لهم من معلومات وإحصائيات عن مظاهر الفساد المستشرية في دواليب الدولة، يقول مثلا: "لا تثقوا في أحد، لا تصدقوا الصحفيين والكتاب الكبار، لا تثقوا في طبيب أو محامي أو بائع مهما بسملوا وحوقلوا فهم يسعون جميعا وراء لحمكم الحي، لا تثقوا بالحكام، كذبوا عليكم ووعدوكم بالرفاه والعدالة والسعادة، ولم تحصدوا غير الفقر والمعاناة والكآبة..." (الرواية، ص. 441).

لقد ظل رمزي بطرس يصرخ من زنزانته الانفرادية بين الحين والآخر محرضا السجناء على مقاومة الواقع الفاسد والمختل، فهو لم يعد يكترث بنتائج ما يصدر عنه لأنه وصل إلى قناعة أساسية في الحياة هي أن "من لا يملك شيئا يملك كل شيء"، فقد ضحى بمنصبه الممتاز الذي كان يذر عليه أجورا خيالية وضحى بجميع الامتيازات التي كان يتمتع بها كي يكون صادقا مع نفسه، وكي يجهر بالحق في وجه المفسدين وسماسرة الدواء، غير أن هذا الصوت ظل يتردد في الأجزاء الأخيرة من الرواية إلى أن حولها، كما قال فيصل دراج إلى "رواية تربوية" ويقصد بكلمة تربوية كونها تحولت إلى وسيلة لشرح الواقع وتفسيره وكشف تناقضاته. ويمكننا تغيير كلمة تربوية ونستعمل بدلها مصطلحا نقديا آخر هو "رواية الأطروحة" التي تقوم على الدفاع على أطروحة ما كما تقول سوزان سليمان. كما أن رواية الأطروحة تطرح نفسها على القارئ باعتبارها وسيلة تلقينية وتربوية تسعى إلى إظهار حقيقة مذهب سياسي أو فلسفي أو علمي أو ديني، كما هو الشأن بالنسبة لروايات ديدرو مثلا أو بعض روايات سارتر أو فيكتور هيجو أو غيرها، إذ تغدو الحكاية في رواية الأطروحة مجرد وسيلة للدفاع عن فكرة ما، كما أن أدبية النص تتراجع أمام النبرة اليقينية والمباشرية للخطاب الذي يقوم عليه وهو ما سماه "بارت" بالدرجة الصفر للكتابة" ففي رواية "شرف" حل التفسير بدل التأويل، والواقع العاري موضع المتخيل وكانت تبتعد في بعض الأحيان عن مجال الأدب وتقترب إلى الخطاب الاجتماعي التحريضي، كما أن إصرار صنع الله إبراهيم على توظيف الوثائق بكثرة يدخل ضمن هذه الاستراتيجية لأن ما أصبح يهمه هو كشف صفاقة الواقع وفظاعته أكثر ما يهمه سؤال أدبية النص .

التعدد الصوتي

يتجلى التعدد الصوتي في رواية "شرف" من خلال فسح السارد المجال أمام العديد من الأصوات كي تعبر عن نفسها. وتترجم هذه الأصوات بعض التعبيرات الاجتماعية والسياسية كما رصدتها الرواية . ومن بين هذه الأصوات نجد:

صوت المؤسسة السجنية

وهو صوت قمعي وسلطوي، يقوم على احتقار السجين والعمل على تدجينه وإخضاعه. ويتمظهر هذا الصوت من خلال تلفظات حراس ومسؤولي السجن على مختلف درجاتهم ورتبهم.

ويبين حقيقة المؤسسة السجنية باعتبارها مؤسسة قمعية تقوم على إذلال السجين واحتقاره وبث روح الجريمة والانتقام في أعماقه. ولعل هذا ما يفسر عودة الكثير من السجناء إلى السجن مباشرة بعد خروجهم وإتمام مدة اعتقالهم. فالسجن الذي يفترض فيه، أن يشكل مؤسسة تأهيلية وتربوية لإعادة إدماج المعتقلين أضحى أداة للتدمير والقهر الشيء الذي يدفع بالسجين مهما كانت أسباب اعتقاله إلى أن يصير مجرما بالقوة.

لنتأمل رد فعل أحد الحراس على اعتراض "شرف" على ملابس السجن لأنها ليست من مقاسه: "على كثرة الغرائب التي مرت بالحارس في حياته السجنية، لم يسبق له أن استمع إلى وجهة نظر من هذا النوع، وكان رد فعله طبيعيا، هوى بيده على قفا الشاب وهو يقول:

-حاضر، حشوفلك مقاسك حالا، شيل نمرتك وقدامي على الزنزانة. كانت الصفعة إشارة لبقية الحراس بأن عملية التأديب والإصلاح قد بدأت، فانهالت الصفعات تقود النزلاء الجدد إلى عنبرهم" (الرواية، ص. 83).

فقد ظل حراس السجن يقومون بعمليات "تأديبية" في حق السجناء كلما أحسوا بأدنى انفلات أمني. إذ المفروض على السجين أن يلتزم الصمت ويبقى خاضعا ومذعنا لقوانين السجن مهما كانت جائرة وظالمة. فاكتظاظ الزنازن لا يطاق بالإضافة إلى رائحة البول التي تنبعث من الدلاء التي يتبول فيها السجناء، إلى جانب وجبات التغذية الهزيلة وتفشي مظاهر الفساد كالمتاجرة في المخدرات وغيرها من المظاهر السلبية، فالسجين ليس له الحق إطلاقا في الاحتجاج على هذه القذارات وهذا الجحيم الذي يعيش فيه.

وإذا ما عبر السجين عن سخطه أو تبرمه مما يعيش فيه يتعرض للانتقام والتعذيب وقد يزج به في زنزانة انفرادية أو يحرم من الأكل وغيرها من أشكال العقاب. فصوت المؤسسة السجنية، كما ورد في الرواية، هو صوت شمولي فاشي لا يحتمل المساءلة أو النقد.

صوت الإسلاميين

يحضر صوت الإسلاميين المتطرفين في الرواية بقوة، وهو دليل على تنامي ظاهرة الإسلام السياسي التي اجتاحت المجتمع المصري بشكل كبير. وقد تم التركيز على إبراز أهمية وقوة هذا الصوت في الرواية بشكل بارز. نجد مثلا في أوراق رمزي بطرس أنه عندما قرر العودة للعمل بمصر

رفضت زوجته اللبنانية الأمر بشكل مطلق، وفضلت الطلاق على العيش في مجتمع أضحى متزمتا ومنغلقا وعدوانيا.

وتتبدى قوة هذا الصوت أيضا، من خلال الأعداد الهائلة للمعتقلين الإسلاميين وهذا يبين مدى الوزن الذي أصبح يمثله هذا التيار في المجتمع المصري. وتتميز خصوصيات هذا الصوت من خلال العديد من تلفظات وسلوكات أصحابه فهو صوت يقيني مطلق، يكفر المجتمع، كما يكفر جميع المخالفين لوجهة نظره، ويؤمن بالعنف كطريقة لإثبات الذات، وهو صوت يعادي المرأة بشكل سافر. كما يعادي جميع مظاهر التحديث والتجديد باعتبارها بدعا وضلالا. ويعتمد في تأويله للدين على قراءات نصية حرفية ترفض أي شكل من أشكال الاجتهاد أو إعمال العقل. فمن موقفهم من المرأة مثلا، نجد أحدهم يقول: تحدث الأمير عن سلبيات عمل المرأة خارج البيت من أول الاختلاط بالرجال والتعرف بهم والتعطر لهم، إلى الخلوة بهم وارتكاب الفاحشة، ثم قال أن البقاء في البيت ليس سداحا مداحا فله آدابه وقواعده، وكان يملك في جعبته ما يناسب المقام من أقوال منسوبة على الرسول وصحابته من أول: 'علقوا السوط حتى يراه أهل البيت فإنه أدب لهم، إلى: لو أمرت أحدا أن يسجد لأحد لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها: (الرواية، ص. 177).

فإذا كان صوت المؤسسة السجنية يتميز بالأحادية واليقينية وعدم الاعتراف بالآخر، فإن صوت الإسلاميين هو أكثر شراسة وضراوة في رفض كل أشكال الاختلاف، فهو يؤمن ب- 'قطع رقاب المخالفين لشريعة الله' كما أنه يمارس وصاية مطلقة على الدين ويقدم نفسه كناطق رسمي ووحيد باسم هذا الدين.

وقد كانت تنفجر بين الحين والآخر، صراعات دموية بين التيارات الدينية المختلفة، لأن كل تيار يعتقد أنه هو الذي يمثل حقيقة الدين. وإذا كانت هناك من دلالة يمكن استخلاصها من هيمنة هذا الصوت، فهي درجة الانحطاط الفكري والحضاري التي آل إليها المجتمع المصري بسبب الاستبداد ومسلسل التجهيل الممنهج من طرف الدولة.

فإذا كانت الميكانيزمات المتحكمة في صوت السلطة هي نفسها الميكانيزمات المتحكمة في صوت التيارات الإسلامية، فهذا يبين هول التخلف والانحطاط الذي أضحى عليه المجتمع المصري الذي كان سباقا إلى التنوير والتحديث، فمصر التي عرفت نقاشات فكرية وعلمية مهمة في بدايات القرن العشرين بين مفكرين ينتمون إلى تيارات متباينة، ومصر التي عرفت في أواخر القرن 19 نهضة فكرية وحضارية شملت جميع المجالات بما فيها مجال السياسة والفكر والأدب والموسيقى وغيرها،

أصبحت اليوم تعيش بين نـارين: نـار النظـام الـسياسي الفاسـد والمستبد، ونـار التيـارات الدينيـة التكفيرية المتزمتة، الشيء الذي جعل جميع المكاسب التي تحققت في الماضي تنطفئ وتتوارى كأنهـا لم تكن.

وقد توفق السارد في تشخيص هذا الصوت وتبيان الأسس الماضوية التي يقوم عليها. يقول أحد رموز هذا الصوت: "أخي المسلم أنظر ماذا فعل الله بأبرهة الأشرم حينما جاء بالفيلـة، ألم يجعـل كيدهم في تضليل؟ وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصف مـأكول؟ وماذا فعل الله بفرعون حينما قال: ما علمت لكم من إله غيري؟ مـاذا فعـل الله تعـالى؟ أغرقـه الله ومن معه، قل يا أهل الكتاب إن الله حرم الخمر والزنا والميسر والربا فتعالوا إلى كلمة سـواء فـإن لم تأتوا إن ربك لبالمرصاد (الرواية، ص. 454).

لقد اكتسب هذا الصوت مكانته في المجتمع من حالة الإحباط والضياع الشاملة التي أصـبح يعيشها المواطن المصري منذ السبعينيات من ق 20 كمـا أن الـدعم الـسعودي الوهـابي سـاهم هـو الآخر في اتساع مساحته وازدياد نفوذه.

وقد أشار النص للعلاقة الموجودة بين رموز هـذا التيـار والأنظمـة الخليجيـة خاصـة منهـا السعودية، كما أشار إلى معاناة الجالية المصرية بهذه البلدان وما تتعرض له من استغلال واستعباد.

صوت بارونات السجن

وهو صوت كان يصدر عـن عتـاة المجـرمين الـذين كـانوا يـسيرون الـسجن علـى هـواهم ويفرضون فيه قانونهم ونظامهم الخاص. وقد كان هؤلاء يجـدون دعمـا مباشـرا وغـير مباشـر مـن طرف إدارة السجن التي كانت تغض الطرف عن تجاوزاتهم لأنهـا كانـت تـستفيد ممـا يحققونـه مـن أرباح مادية من تجارة الحشيش وترويج للممنوعات، وقد تعرض أكثر من سجين للتعنيف والـضرب من طرف هؤلاء المجرمين الذين كان الجميع يهابهم ويمتثل لأوامرهم. ولم تكـن العلاقـة بـين هـؤلاء البارونات منسجمة دائما، بل كانت مطبوعة بالتوتر والصراع بسبب المصالح المتباينة وكذا رغبة كل واحد منهم في الاستئثار بالسلطة المطلقة داخل السجن.

صوت من لا سلطة لهم

ويمثل هذا الصوت أغلب المعتقلين الذين يعانون من بطش مزدوج؛ فهم يتعرضون لعقاب وظلم إدارة السجن من جهة، كما يعيشون تحت رحمة عتاة المجرمين اللذين يفرضون عليهم قوانينهم الخاصة بهم، الشيء الذي كان يدفع بالبعض على البحث عن الحماية والأمان لدى الإسلاميين. ويكشف هذا الصوت على حجم القهر النفسي والمادي الذي يعاني منه المعتقل في ظل نظام سجني يفتقد لأدنى شروط الآدمية.

صوت الرفض والاحتجاج

ويمثله صوت رمزي بطرس بقوة في الرواية فقد ظل هذا السجين غير العادي يندد بالظلم والفساد المستشريين سواء في السجن أو في باقي مؤسسات الدولة. ورغم كل أشكال العقاب والانتقام التي تعرض لها، فهو لم يضعف أو ينهزم، بل ظل صوته يتردد بقوة من زنزانته الانفرادية محرضا السجناء على التمرد وعلى عدم الاستسلام للأمر الواقع، يقول مثلا: "يا غلابة يا مساكين، أنتم تعيشون حياة الموتى بينما يبددون أموالكم وحقوقكم، سرقوكم ونهبوكم... خدعوكم وضحكوا عليكم من زمان... في الأول منوا عليكم بدعم تحصلون به على السكر والأرز والزيت والخبز بأسعار رخيصة وكأنهم يعطونكم من جيوبهم متجاهلين أنه يأتي من جيوبكم ويذهب أغلبه لهم ومنه شيدوا ثرواتهم، فمن جيوبكم دفعت الحكومة دعما للأسمنت والأسمدة وحديد التسليح ذهب لأصحاب العمارات والأبراج..." (الرواية، ص. 452) فقد ظل هذا الصوت خاصة في الفصل الأخير من الرواية، يمارس عملية الفضح للكثير من مظاهر الفساد التي تفشت في المجتمع المصري خاصة في السنوات الأخيرة من ق 20.

صوت الخرافة

ويتجلى هذا الصوت من خلال المعتقدات الخرافية التي يؤمن بها الكثير من المعتقلين، مثلما هو الشأن بالنسبة لذلك المعتقل الذي كان يزعم أنه هو المهدي المنتظر، والذي كان يصدقه أغلب المعتقلين بالإضافة إلى إدارة السجن. فالكل كان يؤمن ببركاته وكراماته، كما كان الجميع يسعى إلى التقرب منه وعدم إغضابه خوفا من لعناته وسخطه. كما تتجلى مظاهر هذا الصوت

كذلك في الكثير من الحكيات التي تتحدث عن الجن والأولياء والكرامات وغيرها من المواضيع التي تبين مدى تفشي الوعي الخرافي والغيبي في المجتمع المصري، وإذا كان هذا الصوت يستمد بعض مبرراته من الدين شأنه شأن صوت الإسلاميين إلا أنه ليس صوتا عنيفا أو عدوانيا بقدر ما أنه صوت لا علاقة له بالعقل.

صوت المرأة الكظيم

وهو صوت باهت الحضور في هذه الرواية ولا يتجلى إلا من خلال زيارة بعض الأمهات لأبنائهن في السجن أو من خلال متابعة بعض النساء لأطوار محاكمات أقاربهم، ويبين هذا الصوت حجم التهميش والاحتقار الذي تعاني منه المرأة في ظل مجتمع ذكوري تقليدي لا ينظر للمرأة إلا كموضوع للمتعة والإنجاب وخدمة الرجل، وتتبدى هذه النظرة بشكل واضح من خلال أحاديث بعض المعتقلين أو من خلال نقاشات الإسلاميين حل دور المرأة في الحياة.

صوت الإثنية المسيحية

وهي أقلية طائفية وإثنية في المجتمع المصري تعاني من التمييز من طرف الأغلبية المسلمة، ورغم ما تروجه الدولة من دعاية كاذبة حول احترام حقوق هذه الأقلية ومساواتها مع المسلمين، إلا أن الواقع يكذب هذا الزعم بسبب ما يتعرض له الأقباط المسيحيون من احتقار وتمييز سواء من طرف الشعب أو من طرف الدولة ونجد آثار هذا التمييز حتى في السجن. "هكذا وصلهم نبأ الشجار الذي نشب في عنبر الملكية بين واحد من السنية وسجين مسيحي بسبب تعليق أبداه على ارتداء الثاني للشورت، وسرت إشاعة بأن السنية قرروا قتل جميع المسيحيين فتجمع هؤلاء في فناء العنبر وهم في حالة فزع ورفضوا دخول الزنازن" (الرواية، ص. 96).

يتضح من خلال هذه الأصوات أن السارد قد التزم نوعا من الحياد وفسح لها المجال كي تعبر عن نفسها بنفسها انطلاقا من الخلفيات الاجتماعية والإيديولوجية التي تؤطر كل صوت على حدة، غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هو هل استطاع هذا التعدد الصوتي أن يحقق تعددا لغويا في النص ؟ خاصة وأن صوت الرفض والاحتجاج في شخص رمزي بطرس ظل هو المهيمن؟ لهذا نرى أن انحياز السارد نحو هذا الصوت جعله يهيمن على باقي الأصوات ويحد من قوة التعدد اللغوي في الرواية.

السجلات اللغوية المتباينة

إن رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم لا تحتوي على سجل لغوي واحد ووحيد، بل هي تحتوي على سجلات لغوية متعددة ومتباينة تتراوح بين اللغة القانونية واللغة الدينية واللغة والصحفية وغيرها من اللغات التي تراصت إلى جانب بعضها ورفدت النص بأساليب متعددة محررة إياه من الأسلوب الأحادي.

اللغة القانونية: وهي من بين اللغات الموظفة في النص، إذ أنها تحضر من خلال بعض الأحكام الصادرة في حق بعض المعتقلين، من خلال تلفظات بعض الشخصيات حول قضايا ذات صبغة قانونية.

وتتميز هذه اللغة بجملة من الخصائص لعل أبرزها هو الطابع الإلزامي لها فالأحكام القضائية مثلا ملزمة لأصحابها ولا تقبل المناقشة أو الرفض. كما تتميز بالتقريرية لأن لها معنى واحد ولا يحتمل تأويلات متعددة ومختلفة، على عكس اللغة الأدبية التي تتميز بطابعها الإيحائي المنفتح والمتعدد. كما تتميز اللغة القانونية كذلك بالضبط. إذ أنها تسعى إلى ضبط النظام العام عن طريق معاقبة الجانحين والخارجين عن القوانين، نجد في الرواية مثلا: "وقبل أن أفكر في إعلان براءتي أعلن القاضي بصوت مرتفع.

قررت المحكمة استمرار حبس المتهم 45 يوما وإيداعه السجن أعادني الحارس إلى القفص. وجاء الدور على الطالب الذي خرج من غرفة المداولة منهارا، بعد ذلك أعلن الحاجب القرارات فنال الحاج إفراجا بكفالة، تصاعدت الزغاريد من أهله وتكاثف عليه عدد من الحاضرين وأخذ يوزع النقود بلا حساب، وسرعان ما اختلطت الزغاريد بالصوت عندما تليت الأحكام" (الرواية، ص. 37). فمن خلال هذا المقطع مثلا يتضح أن اللغة القانونية لا تقبل المناقشة ولا تخضع لمبدأ الأخذ والرد فالمبرؤون يفرحون ببراءتهم والمدانون ما عليهم إلا أن يتحملوا إدانتهم.

اللغة العامية: ينتقل صنع الله إبراهيم من الفصحى إلى العامية بمنتهى الحرية ودون أدنى مركب نقص. فالفصحى عنده ليست موضوعا للتقديس والتوقير، بل إنه لا يتردد في خدشها بتعابير عامية كلما بدت له هذه الأخيرة أكثر قوة على التعبير والتبليغ.

وتضطلع العامية بعدة وظائف جمالية في النص، إذ أنها تساهم في تحريره من رتابة وأحادية الفصحى، كما أنها تكون أبلغ في التعبير عن بعض الحالات. وتساهم كذلك في الإيهام بواقعية الأحداث. والكاتب لا يوظف العامية في الحوارات فقط بل هو يوظفها حسب الحاجة إلى توظيفها.

فكلما أحس بأن الفصحى ستكون قاصرة على نقل الأشياء بطريقة أبلغ يفسح المجال أمام العامية في التعبير وترجمة الأحاسيس والانفعالات. كما أنه لا يبالغ في توظيفها حتى تتحول إلى عائق في التواصل، بل إنه يوظفها كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

واللجوء إلى العامية يسمح للشخصيات أحيانا بالتعبير عن همومها الشخصية بلغتها الخاصة دون تدخل من السارد، كما يتجلى من خلال هذا الحوار بين سجينين حول غلاء المعيشة: 'رمقني بنظرة جانبية وقال: برضه أحسن من عندنا، رغيف العيش عندكم بخمسة قروش وعندنا رسمي سبعة، وكل حاجة عندنا ثمنها دوبل، ولو جيت أشتري حاجة حلوة ملاقيش غير ملبن مفعص وحلاوة طحينة، إنتو هنا عندوكو كل حاجة، البيوت عندكو طين؟ أنا كنت عايش في مطرح واحد من الطين مع أمي وأخواتي، مقدرتش ابني بيت زي الناس، عشان كده سافرت واتبهدلت' (الرواية، ص. 162).

اللغة الدينية: وتتجلى من خلال الآيات والأحاديث والأدعية وكذا الخطب الدينية لبعض ر موز الجماعات الإسلامية في السجن. وقد عمل السارد على إدماج هذه اللغة داخل النص دون أن تؤثر عن طبيعته الأدبية. إذ كان يعمل على استدعاء هذه اللغة أحيانا بمقصدية الكشف عن ازدواجية متلفظيها الذين يروجون لخطابات طهرانية وقدسية تتباين مع طبيعتهم الفاسدة والشريرة. كما كانت هذه اللغة في بعض الأحيان تعبر عن نوع من الاستسلام والضعف أمام آلة الدولة الرهيبة وتعلن التشبث بقيم غيبية تمنح الفرد بعض الأمان والاطمئنان في عالم انتفت فيه كل أشكال الأمان.

وقد تم استدعاء هذه اللغة إما عن طريق التضمين أو الأسلبة أو الباروديا في حالات معينة وتتميز هذه اللغة، كما وردت في النص، بجملة من الخصائص كطابعها الوثوقي واليقيني والإطلاقي وغيرها. وقد كان السارد يستعيدها بنوع من السخرية كي يقلص من وثوقيتها ويربك إطلاقيتها. فعلاقة المحكي الأدبي بالمحكي الديني في هذا النص، كانت تقوم على نوع من الهزء والسخرية بغية تنسيب هذا الأخير والحد من يقينيته الواهمة، وهذه شجاعة من طرف كاتب عودنا على الاقتراب من الطابوهات والموضوعات الحرجة.

لغة الصحافة: تبرز لغة الصحافة في رواية 'شرف' من خلال القصاصات الصحفية المضمنة فيها. وتتميز هذه اللغة بجملة من الخصائص خاصة منها طابعها الإخباري مثلا، إذ أن هذه اللغة تضطلع بتقديم أخبار ذات طبيعة اجتماعية أو سياسية أو غيرها. وقد حرص السارد على اختيار

قصاصات صحفية تتضمن أخبارا اجتماعية صادمة تعبر عن الفساد المستشري في المجتمع. كما تتميز لغة الصحافة كذلك بكونها لغة مباشرة وتقريرية. فهي على عكس اللغة الأدبية التي تمتاز بشاعرية إيحاءاتها، لأن هدف اللغة الصحفية هو التواصل مع أوسع فئات القراء وإقناعهم بمضمون وفحوى الخبر المنشور. لهذا نجد هذه اللغة تقوم على بناء حجاجي واضح يتغيى استراتيجية إقناعية مباشرة. كما تتميز بخاصيات أخرى كالبساطة والإيجاز والدقة وتوخي الوضوح لأنها تتجاوز مخاطبة الفئات المتخصصة إلى الجمهور الواسع ذي المستويات المتفاوتة.

وقد عمل السارد على إدماج القصاصات الصحفية المضمنة في الرواية وجعلها في خدمة المسار الحكائي الأدبي، إذ أن هذه القصاصات أنارت أمامنا الكثير من العتمات المرتبطة بالواقع وبالسياق التاريخي والاجتماعي الذي وقعت فيه أحداث هذه الرواية.

اللغات الاجتماعية: تعبر اللغة كما هو معروف، عن المنحدرات الاجتماعية والطبقية لمتلفظيها لهذا فالاختلاف بين لغات الشخصيات يعود إلى اختلاف أصولها الاجتماعية والمهنية. فلغة رمزي بطرس المثقف الثائر القادم من عالم المال والصفقات والثروة تختلف حتما عن لغة شرف الفتى الغر والفقير، فلكل منحدر اجتماعي لغته الخاصة المختلفة عن لغة باقي المنحدرات الأخرى. فإذا كانت لغة القاضي أو المحامي مطبوعة بنبرة قانونية تنسجم مع مهنة أصحابها، فإن لغة المجرمين وأصحاب السوابق ترد طافحة بالعنف والقسوة والشراسة على جميع المستويات. أما لغة حراس السجن فتتميز بقدر كبير من السلطوية والنبرة الآمرة وقد حاول السارد أن يحافظ لكل انتماء اجتماعي عن لغته الخاصة به.

ورغم التعدد الأجناسي والتعدد الصوتي الذي تزخر به هذه الرواية فإنها لم تتوفق في تحقيق تعدد لغوي، بما يعنيه من تحقيق لنوع من اليمقراطية بين مختلف الأصوات المتباينة والمتصارعة، ولعل النزعة الأطروحية المهيمنة عليها هي التي أثرت سلبا عليها وحالت دون تحقيقها لهذا الرهان.

الفصـــل الســـادس

محاولة في التركيب

عرفت الرواية في أواخر الستينيات من ق 20 تحولات مهمة سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون. فقد ظهرت أسماء كثيرة قدمت إضافات جمالية وفنية نوعية لهذا الفن. ولعل أهم هذه الإضافات تكمن في تحويل النصوص الجديدة إلى فضاءات لتعدد الأصوات والأساليب والرؤى وتنسيب الحقائق ومساءلة اليقينيات. وقد اخترنا 'التعدد اللغوي' كمفهوم حاولنا من خلاله قراءة بعض النصوص التي تنتمي إلى ما يسمى بالرواية العربية الجديدة. واختيارنا لهذه النصوص بالذات لا يعني الحكم لها بالأفضلية، بقدر ما أنها نماذج تمثيلية لا أقل ولا أكثر. فقد اخترنا لهاني الراهب ثلاثة نصوص هي: 'ألف ليلة وليلتان' و'الوباء' و'خضراء كالمستنقعات'.واخترنا لخيري شلبي رواية 'وكالة عطية'. أما صنع الله إبراهيم فقد اخترنا له رواية 'شرف'.

لقد دأب هاني الراهب منذ نصوصه الروائية الأولى على التقاط أهم الأسئلة والقضايا التي شغلت الإنسان العربي كقضية الحرية والعدل والثورة وعلاقة المواطن بالمؤسسات الرسمية وقضية الحب ورغبات الجسد في ظل مجتمعات تقليدية بطريركية وغيرها من القضايا والتيمات التي شكلت موضوعات أثيرة لهذا الروائي. لكن وجود العديد من التيمات المشتركة في نصوصه لا يعني أن هذه النصوص تستنسخ بعضها البعض بل إن هناك اختلافات جوهرية فيما بينها سواء على مستوى الشكل أو المضمون . إن أهم ما يميز الكتابة عند هاني الراهب هو خضوعها لتأثير وعي نقدي وجمالي مسبق خاصة وأنه ينتمي لجيل أجهضت أحلامه الكبرى في حزيران 67 وجعل من الشك والمساءلة وعدم الركون للبديهيات متواه الأبدي .

لقد عمل هذا الجيل الجديد من الروائيين العرب على تقويض أسس الكتابة التقليدية وفتح آفاق جديدة أمام الإبداع العربي مسنودا في ذلك بوعي نظري حداثي تبلورت أسسه وفرضياته في الغرب وخاصة في فرنسا مع حركة النقد الجديد التي طفحت على السطح مباشرة بعد أحداث ماي 1968.

فإذا كان اليقين الإيديولوجي الذي طبع المرحلة السابقة قد جعل من مقولات 'الالتزام' 'البطل الإشكالي' 'الرسالة التعبوية للأدب' ... سمات أساسية وسمت الشكل الروائي العربي خلال

فترة طويلة من الزمن فإن التحولات المتسارعة التي شهدها الوطن العربي على المستوى السياسي والثقافي والاجتماعي جعلت من كتاب الرواية يسيرون في طريق يلفها الكثير من الغموض والالتباس والحيرة. إذ أنه لم يعد هناك يقين إيديولوجي يسند ظهره ويوجه كتابته. فقد أصبحت الكتابة في ظل الشروط الجديدة بحثا وسؤالا وإنصاتا لمختلف الأصوات التي تعتمل في قلب الواقع العربي، كما أنها أصبحت شكلا منفتحا بشكل أكبر وحاويا للعديد من أشكال التعبير الأخرى.

تعتبر رواية "ألف ليلة وليلتان" هي الرواية الأولى لهاني الراهب، وقد ظهرت بعد هزيمة 67. وحاول من خلالها الكاتب أن يشق لنفسه مسارا جديدا في عالم الكتابة يختلف عما كان يكتبه من روايات وقصص قصيرة فيما سبق. كما مكنه الانفتاح عن التراث السردي العربي القديم خاصة "ألف ليلة وليلة" من صياغة شكل روائي مغاير ومتميز. أما رواية "الوباء" التي تلت هذه الرواية فقد تفاعلت بشكل كبير مع الواقع الاجتماعي والسياسي بسوريا فقدمت صورا ولوحات فنية عن تحولات هذا المجتمع منذ بداية القرن التاسع عشر إلى حدود السبعينيات من القرن العشرين.

وتعتبر هذه الرواية، من الروايات العربية القليلة التي تحتوي على زخم هائل من الأحداث والشخصيات والحكايات المتداخلة والمتشابكة كما تكشف عن مدى النفس الإبداعي الكبير والعميق الذي يتوفر عليه هذا الكاتب. أما على مستوى التفاعل النصي فقد لقح الكاتب روايته هذه بتقنيات وأساليب السرد المنتشرة بأمريكا اللاتينية مما جعل من هذا النص شيئا مختلفا عن سابقه شكلا ومضمونا. أما النص الثالث والأخير الذي كان موضوع هذه الدراسة "خضراء كالمستنقعات" فقد جرب من خلاله الكاتب طريقة جديدة ومختلفة في الكتابة إذ أنه أسند عملية السرد لصوت نسائي وهي عملية ليست بالبسيطة إذ أنها تتطلب معرفة نفسية عميقة بالخصوصيات الحميمية للمرأة بما فيها الأشياء الأكثر التصاقا بها كذات تعاني من حيف الثقافة الرجولية التي تجعل منها كائنا من الدرجة الثانية. وقد وفق هاني الراهب في تشخيص هذا الصوت الأنثوي التواق للحرية والانعتاق من سلطة التقاليد القديمة والبالية إلى درجة أن صوت الساردة ظل ينمو ويتطور بشكل مستقل عن سلطة الكاتب ويمنح الانطباع بأن كاتب هذه الرواية هي الساردة ذاتها وليس هاني الراهب. سنعمل في هذا الفصل الأخير على نقاط التشابه والاختلاف بين هذه النصوص الثلاثة. وبينها وبين روايتي "شرف" ووكالة عطية" من جهة أخرى. كما سنعمل على إبراز الأصوات المشتركة بين هذه النصوص وكذا الأصوات التي انفرد بها كل نص على حدة من أجل الوصول إلى خلاصات عامة تتعلق برؤية هؤلاء الكتاب للعملية الإبداعية بشكل عام.

إن العامل الأساسي الذي دفعنا إلى اختيار هذه النصوص دون غيرها هو قيمتها الفنية بالدرجة الأولى إذ أنها عبرت عن التعدد اللغوي والصوتي بشكل بارز وواضح كما أن هذه النصوص جاءت بعد مرحلة مهمة في تاريخ العرب وهي مرحلة الهزيمة لذلك جاءت مفعمة بحرارة التجربة ومبصومة بأسئلتها وقضاياها المعقدة والمقلقة. إن درجة احتفاء هاني الراهب بالتعدد الصوتي كانت تختلف من نص لآخر كما أنها كانت تختلف من فصل لآخر في النص ذاته مثلما هو الشأن في رواية 'الوباء'، ويعود السبب في التفاوت بين هذه النصوص على مستوى التعدد الصوتي إلى طبيعة كل نص والفترة الزمنية التي كتب فيها وطبيعة القضايا والموضوعات التي تناولها. تتميز رواية 'ألف ليلة وليلتان' عن باقي الروايات بكونها تعاطت مع حدث الهزيمة بشكل مركزي وحاولت أن تقدم بشكل موضوعي مختلف الأصوات التي تفاعلت مع هذا الحدث بشكل إيجابي أو سلبي. وقد شخصت هذه الرواية العديد من الأصوات الاجتماعية والمهنية والسياسية ... كما أنها ظلت فضاء لتصارع ثلاث رؤى أساسية للعالم هي: الرؤية القومية باعتبارها رؤية سياسية إيديولوجية شكلت مرجعا وهدفا لفئات عريضة من البورجوازية المتوسطة والصغرى خاصة في فترة الخمسينيات والستينيات، وقد تساوقت هذه الرؤية مع نهوض حركات التحرر العالمية وتميزت بطابعها التحرري وطموحاتها التنموية والنهضوية غير أن افتقار هذه الرؤية للجانب النسبي والبعد الديمقراطي جعلها ضحية الوثوقية والتبشيرية والشمولية. أما الرؤية الثانية فهي رؤية خرافية يتحكم فيها الطابع الغيبي والقدري. وتتحكم هذه الرؤية في العديد من شخصيات النص. إن هذه الرؤية باعتبارها وعيا زائفا وممزقا هي نتاج بنيات سوسيوثقافية هشة ومتخلفة عملت الطبقات الحاكمة على تعميقها وإدامتها من أجل إنتاج وإعادة إنتاج كائنات بشرية سلبية عاجزة ورواضخة. أما الرؤية الثالثة التي شخصها النص فهي رؤية ثورية ، وتصدر هذه الرؤية عن جيل جديد بدأ يقتنع بضرورة الكفاح المسلح كطريق وحيد نحو الحرية ومحو آثار الهزيمة والخروج عن وصاية الأنظمة الحاكمة والتخلص من كل أشكال الوعي الزائف وتمثل هذه الرؤية الفئات الفدائية التي التحقت بالمقاومة الفلسطينية من أجل المساهمة في عملية التحرير.

ورغم الطابع السياسي لهذه الرؤى الثلاث فهذا لا يعني أن النص سقط في التحليل السياسي المباشر والتقريري بل إنه حافظ على طابعه الفني ولم تكن اللغة السياسية تحضر في النص إلا باعتبارها لغة ضمن لغات أخرى تتفاعل وتتصارع وإياها. ومن بين هذه اللغات الأخرى التي حضرت في النص هناك اللغة المهنية التي تصدر عن مجموعة من العمال والموظفين في قطاعات

اجتماعية مختلفة. وقد عبرت هذه اللغات عن خصوصية كل فئة اجتماعية وهمومها الصغيرة والكبيرة وكذا تطلعاتها وأحلامها.

وقد احتفى النص بلغات أخرى كثيرة كلغة الساحة العمومية وهي لغة صادرة من قاع المجتمع ومعبرة عن ثقافة الفئات الاجتماعية التي تعيش في هذا القاع الاجتماعي المهمش. ولم يكتف النص بهذه اللغات فحسب بل احتفى بلغات أخرى وعمل على تشخيصها وإخراجها من منطقة المحرم والمسكوت عنه ودفع بها إلى التعبير عن نفسها بكل حرية. وإلى جانب هذا التشخيص المتميز لأصوات كثيرة ومتعددة فقد عمل الكاتب على التناص مع نص تراثي سردي مهم هو ألف ليلة وليلة، وقد عملت المحكيات المقتبسة من 'الليالي' والموظفة في النص على تشخيص الوعي الخرافي المتحكم في البنية العربية الحديثة، كما اعتمد الكاتب تقنية المزج بين بنيتين سرديتين: بنية سردية حديثة وبنية سردية تقليدية وذلك قصد التعبير عن الازدواجية القيمية المتناقضة التي تعتمل في قلب المجتمع وتتصف بها بعض الشخصيات. أما على المستوى الشكلي فقد عملت محكيات 'الليالي' على تخصيب النص بلغات ومحكيات جديدة ساعدت على تحريره من الأحادية اللغوية والتلفظية، كما ساهمت هذه المحكيات العجائبية في تكسير قوالب الواقعية الضيقة والانفتاح على طرائق مغايرة تعتمد الترميز والإيحاء. لقد مكنت عملية الصهر هذه للعديد من المحكيات المتباينة المصادر، الكاتب من خلق تنويع في روايته وذلك بإدماج محكيات مختلفة وتنضيدها وتوزيعها على مستويات متباينة، كما لعبت بعض هذه المحكيات وظيفة تفسيرية للمحكي الواقعي . لقد استبدل هاني الراهب، من خلال هذا النص، مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة إنتاجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز مما أضفى على الكتابة بعدا لعبيا يتيح الانفتاح على الباروديا والسخرية ومتعة الحكي وتوليد القصص، من ثم فإن حضور العجائبي بالإضافة إلى عدة محكيات تنتمي في الغالب إلى 'ألف ليلة وليلة' ليست حضورا برانيا بل إنه مخترق بالكتابة والتشكيل وتحول إلى نسغ ينضح بهموم الكاتب وأحلامه وأسئلته. وفي إطار الانفتاح النصي دائما فإن الكاتب خصب نصه بأجناس ليست من طبيعة الجنس الروائي كالجنس الصحفي والبلاغات العسكرية والبيانات السياسية والأمثال الشعبية والأغاني والأهازيج ... وغيرها من الأجناس التي تخللت النص. وقد ساهمت هذه الأجناس المتخللة في تخصيب النص وتفعيل مساراته السردية وتعديد أصواته ولغاته. ولعل أهم ميزة تميز رواية 'ألف ليلة وليلتان' عن باقي نصوص هاني الراهب هو توظيفها لكم هائل من الأجناس التي تخللتها إلى درجة تحول فيها هذا النص إلى توليفة متعددة

النغمات والإيقاعات. وقد عمل الكاتب على المزج بين مختلف هذه الأجناس وصهرها في جسد النص المركزي. وتعتبر الأخبار الصحفية أهم هذه الأجناس وتتوزع بين أخبار محلية وأخرى عالمية. وإذا كانت الأخبار العالمية تتعلق في مجملها بالاستنزاف الاقتصادي والسياسي الذي تمارسه الولايات المتحدة الأمريكية على عدة بلدان من العالم الثالث كالبيرو، اليونان، الفيتنام وغيرها فإن الأخبار المحلية والبلاغات العسكرية والبيانات السياسية تدور في مجملها حول الصراع العربي – الإسرائيلي. ويمكن تقسيم هذه الأخبار إلى ثلاثة أصناف: يتحدث الصنف الأول عن النصر الكاذب الذي حققته الجيوش العربية في حرب 67. وقد أكثر الكاتب من هذا النوع من الأخبار من أجل تصوير حجم الدعاية الإعلامية الكاذبة المنافية للواقع والتي لا تعبر إلا عن انتصار وهمي وخيالي لأن حقيقة المعركة كانت تؤكد العكس. وإلى جانب هذه الأخبار ذات النبرة الدعائية هناك أخبار أخرى تتحدث عن الهزيمة بلغة تبريرية ومحايدة. إن توظيف الكاتب لهذه الأخبار الصحافية والبلاغات العسكرية قد ساعده على وضع أحداث النص ضمن سياقها السياسي والتاريخي والإعلامي.

كما ساهمت في تحرير النص من بنائه الخطي وحولته إلى توليفة من المحكيات والبلاغات والبيانات التي تتجاور وتتفاعل فيما بينها، وإذا كانت العديد من هذه الأجناس التي تخللت النص ليست في غالبيتها أجناسا أدبية صرفة إلا أن الكاتب عمل على إفراغها من وظيفتها غير الأدبية وكيفها مع السياق الأدبي للنص فغدت بنيات روائية تعبر عن لحظة من لحظات تحولات الأحداث الروائية. تعتبر رواية 'ألف ليلة وليلتان' واحدة من أهم الروايات العربية التي تناولت حدث الهزيمة تناولا فنيا بارعا نأى بكاتبها عن الطابع الأطروحي والإيديولوجي الذي كان يطغى على نصوصه السابقة، وإذا كان هذا النص قد سجل تحولا عميقا في تجربة هاني الراهب الإبداعية فإنه سجل أيضا بوادر تحول سيعرفها الحقل الروائي برمته الذي بدأ يجدد أشكاله ويوسع من متخيله عبر الانفتاح عن التراث السردي العربي القديم. ومن بين المميزات التي تميز رواية 'ألف ليلة وليلتان' كونها تناولت العديد من الموضوعات والتيمات الثانوية إلى جانب موضوعها المركزي المتعلق بالهزيمة العربية. وقد عمل هاني الراهب على تطوير بعض هذه التيمات في رواياته اللاحقة كما هو الشأن بالنسبة لموضوع علاقة المواطن بالسلطة الذي سيغدو الموضوع المركزي في رواية 'الوباء'، وأيضا موضوع معاناة المرأة في مجتمع رجولي تقليدي الذي سيحتل بدوره المساحة المركزية في رواية 'خضراء كالمستنقعات'. ويمكن القول بأن هذين النصين الأخيرين بمثابة غصنين نابعين من الشجرة

الأصل التي هي 'ألف ليلة وليلتان' وهذا لا يعني تميز هذا النص عن النصين الآخرين بل إن لكل واحد منهم مميزاته وخصوصياته. لم يختر هاني الراهب السير على نفس المنوال الذي سار عليه في روايته الأولى 'ألف ليلة وليلتان' باعتماد تقنية التجاور بين محكيات مختلفة المصادر والموضوعات وتلقيح النص بعدة أجناس غير أدبية على طريقة 'الكولاج' وعدم الاحتفاء بالحكاية ... بل إنه عمل على تقديم نص مختلف ومغاير لسابقه في عدة جوانب. لقد أعادت رواية 'الوباء' الاعتبار لمفهوم الحكاية لما تقدمه من متعة فنية وجمالية للمتلقي غير أن الكاتب لم يلتزم بمواثيق الشكل التقليدية للحكي بل إنه طور هذا الشكل مستفيدا من بعض التجارب العالمية كرواية أمريكا اللاتينية المعروفة باستيحائها 'للواقعية السحرية'. تعتبر رواية 'الوباء' من أضخم نصوص هاني الراهب من حيث الحجم ومن حيث الأحداث والمسارات السردية التي تحويها. لقد عمل هذا النص على رصد أهم التحولات الاجتماعية التي عرفها المجتمع السوري منذ بداية القرن 19 إلى حدود السبعينيات من هذا القرن مركزا على صراع الفرد مع الدولة الحديثة التي تحولت إلى أخطبوط ووباء يتهدد الأخضر واليابس.

ينقسم هذا النص إلى أربعة أقسام ، ويتحدث القسم الأول عن حياة الشير والصراع الذي دار بين عائلة السنديان والعن-ز بالإضافة إلى مغامرات مريم خضير الجنسية وما أثارته هذه المغامرات من خلخلة للقيم التقليدية السائدة.

أما على مستوى الأصوات التي احتفى بها هذا القسم فيمكن التمييز بين أصوات تقليدية كما هو الشأن بالنسبة لصوت الإقطاع المستبد الذي تمثله العديد من شخصيات النص والتي تمتلك أجود أراضي القرية ، وتمارس هذه الفئات أبشع أنواع الإستغلال على الفلاحين الصغار، كما تعمل هذه الطبقة على إعادة إنتاج ثقافة تقليدية غيبية متخلفة من جهة، ومن جهة أخرى فإنها تعمل على محاربة أي نوع من أنواع التحول الإيجابي في القرية. وإلى جانب هذا الصوت الارتكاسي التقليدي هناك صوت مغاير تمثله الفئات الشابة في القرية، هذه الفئات التي تختلف اختلافا جذريا من حيث رؤيتها للأشياء عن الجيل القديم. وتمثل هذه الفئات الشابة وعيا جديدا وصاعدا يسعى نحو التغيير ويعمل من أجل تحقيقه وتقويض أسس الثبات والجمود. وتعتبر معركة هذا الجيل، حول بناء المدرسة، مع العقليات التقليدية أهم دليل على نزوعاتها التحديثية. وإلى جانب هذه الأصوات الرئيسية هناك بعض الأصوات الأخرى التي عمل النص على تشخيصها كصوت الرغبة التي عبرت عنه مريم خضير بكل حرية وتحدي. وقد احتفى الكاتب بصوت المرأة ورغباتها الجسدية والعاطفية

في جل نصوصه إذ يمكن تتبع هذه التيمة في كتاباته منذ صدور أول رواية له 'المهزومون' إلى آخر رواية 'خضراء كالحقول'، وإذا كانت هذه التيمة قد تبلورت بشكل واضح في 'ألف ليلة وليلتان' فإنها ستتجلى أكثر في رواية 'الوباء' متخذة أبعادا جديدة ومغايرة. ولعل هاني الراهب قد تأثر في ذلك بالعديد من النصوص العالمية التي عملت على تصوير حياة المرأة وصراعها من أجل تحقيق رغباتها الجسدية والعاطفية بعيدا عن إكراهات المجتمع كمدام بوفاري لفلوبير وأنا كارنين لتولستوي وهي النصوص التي أشار لها بالإسم في روايته 'خضراء كالمستنقعات'.

ويتميز هذا القسم، من رواية 'الوباء' بطغيان الجانب العجائبي والأسطوري على الأحداث الواقعية الشيء الذي حرر الرواية من هيمنة الإيديولوجي. فعلى عكس بعض الأقسام الأخرى من نفس الرواية فإن هذا القسم جاء متحللا من طغيان عوامل الافتعال والقسر الذي تتسبب فيه تدخلات الكاتب المباشرة وتوجيهه للأحداث ولآراء وأفكار الشخصيات.

لقد تم تعويم المحكي الواقعي وسط محكيات عجائبية وأسطورية فحافظت مختلف الأصوات بفضل ذلك على هامش كبير من حريتها وغيريتها التي تميزها عن باقي الأصوات. كما عمل البعد العجائبي على تنسيب المحكي الواقعي والتخفيف من هيمنته على النص. وإلى جانب الحياد النسبي للكاتب الذي ساهم في إنتاج شخصيات وأصوات حقيقية خالية من الافتعال ومعبرة عن غيريتها الحقيقية، فإنه عمل على الاحتفاء برغبات الجسد واشتهاءاته الشيء الذي مكنه من خلخلة إحدى المحرمات الأساسية في الثقافة العربية التقليدية ومن ولوج منطقة من المناطق المحرمة والممنوعة من طرف أوصياء الفكر الديني وشرطة الآداب.

أما القسم الثاني من الرواية فقد عنونه الكاتب ب'الخبز والحرية' وقد خص جزءا كبيرا منه لحياة خولة التي انتقلت بمعية إخوتها من القرية إلى المدينة، وستعرف حياتها في دمشق تطورا كبيرا. كما أنها ستكون شاهدة على أهم التحولات الاجتماعية والسياسية التي سيعرفها المجتمع خلال هذه المرحلة.

وإذا كانت شخصية خولة قد ظلت متوارية ومضمرة في القسم الأول فإنها في هذا القسم ستحتل صدارة السرد، وهذا الاحتفاء بخولة وإعطائها مساحة خاصة في السرد هو جزء من قناعة فكرية وجمالية تحكم الكاتب وتجعله يتيح الفرصة الكافية والممكنة للأصوات النسائية كي تعبر عن نفسها بكل حرية بعيدا عن أية وصاية أو توجيه. لقد ظلت خولة في المدينة تعيش بين عالمين ومرجعين قيمين: عالم والدها الشيخ السنديان بما يرمز إليه من قيم أخلاقية ودينية، وعالم مريم

خضير المتحررة من جميع الالتزامات الأخلاقية والدينية. وقد بقيت وسط هذين العالمين المتناقضين عاجزة ومشلولة الإرادة فهي أحيانا ترجح كفة والدها وترضخ لما هو سائد وتعتبره قدرها الأبدي، وأحيانا أخرى تثور على هذا القدر راغبة في صنع قدرها الخاص بها. إن هذا التناقض الحاد الذي ظلت تعيشه خولة جعل منها شخصية حقيقية بتقلباتها وأحلامها وإحباطاتها وليست شخصية مهمشة نهائية وثابتة.

ومن بين الأصوات الأخرى التي تم الاحتفاء بها في هذا القسم من الرواية، نذكر صوت الضباط التواقين إلى التغيير وهو صوت يرمز لفئة اجتماعية جديدة بدأت تطفح على السطح السياسي. وتتوفر هذه الفئة على تكوين سياسي قومي تحرري وتسعى من خلال هذا الوعي إلى تقويض أسس السلطة التقليدية السائدة بالمجتمعات العربية وتأسيس شكل جديد للسلطة تعتبر الدولة الحديثة إحدى مداخله الأساسية. وإلى جانب تشخيصه لهذه الأصوات فقد عمل الكاتب على تخصيب نصه بأجناس أخرى منها ماهو أدبي ومنها ماهو غير أدبي. وإذا كان القسم الأول قد تميز بغياب التدخلات المفتعلة للكاتب فإن هذا القسم قد وردت فيه بعض هذه التدخلات التي أفقرت النص فنيا وأثرت على العديد من الشخصيات والأحداث.

إن التوجيه الذي مارسه الكاتب على بعض الحوارات وبعض القناعات الثقافية لبعض الشخصيات قد أضر بالنص وجعل العديد من الأصوات لا تعبر عن غيريتها الحقيقية بل غدت معبرة عن رغبات الكاتب وأفكاره فضمرت الثنائية الصوتية في هذا القسم على خلاف القسم الأول من الرواية. وكمثال على تدخلات الكاتب وتوجيهه لبعض الحوارات نذكر الحوار الذي دار بين خولة وأخيها شداد عن حبها القديم لإسماعيل السنديان وأيضا حديثها معه عن العادة الشهرية وعن بعض القضايا الجنسية التي ليست من طبيعة هذه الشخصية الخجولة والمترددة، كما أن الأخ لا يستسيغ كلاما بهذه الجرأة والصرامة من أخته في مجتمع رجولي تقليدي. ونفس الافتعال وقع في تصوير علاقة خولة بأخيها عبسي الذي كان يوجه حياتها العاطفية ويناقشها بكل حرية في رغباتها وقناعاتها الحميمية في حين أن الكاتب يقدم عبسي في سياق آخر كشخصية تقليدية ومتزمتة لا يتورع عن ضرب ابنته وممارسة التعذيب عليها لأنه ضبطها تدخن، لقد أضرت هذه التناقضات والافتعالات بشكل كبير بالجانب الفني للنص وقلصت من بروز مختلف الأصوات في كامل غيريتها وطبيعتها المنسجمة مع أناتها الحقيقية. أما القسم الثالث فقد خصه الكاتب لقضية الميراث التي طفت على السطح بعد اكتشاف آل السنديان لاحتواء بعض الأجزاء من أرضهم على معدن نفيس،

غير أن الكاتب بدل التعامل مع هذا الميراث في الحدود المتعارف عنها فقد حوله إلى مجال للحديث عن التراث والهوية والماضي فأصبحت حوارات الشخوص حول الميراث أقرب منها إلى الحديث عن مزايا تراث الأجداد وأهمية التشبث بالجذور. وقد أثر هذا التحويل الفج لقضية الميراث من بعدها الحقيقي إلى بعد آخر رمزي بشكل كبير على النص. وإذا كنا قد سجلنا بعض تدخلات الكاتب في القسم السابق غير أن تلك التدخلات تبقى قليلة وهامشية بالمقارنة مع تدخلاته في هذا القسم الذي نعتبره نقطة الضعف الوحيدة في هذه الرواية الكبيرة التي كان من الممكن أن تكون واحدة من النصوص العربية النادرة لولا هذه الافتعالات التي كان الكاتب يرتكبها من الحين للآخر. وبغض النظر عن مظاهر الافتعال هذه، فقد عمل على تشخيص صوت المؤسسة (الدولة) الذي أصبح صوتا شموليا أحاديا إلى جانب بعض الأصوات الأخرى المغايرة والمعارضة لهذا الصوت بالإضافة إلى تصويره لأصداء الاعتقالات السياسية التي بدأت تطال بعض التنظيمات السياسية اليسارية، هذه الاعتقالات التي ترمز للطبيعة الاستبدادية للدولة التي لا تحتمل أي شكل من أشكال المعارضة. ومن بين الأصوات الأخرى التي احتفى بها الكاتب في هذا القسم من الرواية نذكر بشكل خاص الصوت الفلسطيني الذي تم التعبير عنه من خلال شخصية كنعان. ويعتبر هذا الصوت من بين الخيوط الرابطة بين رواية 'الوباء' وسابقتها 'ألف ليلة وليلتان'. فإذا كان هذا النص الأخير قد أخبرنا برحيل العديد من الشباب نحو فلسطين للمساهمة في العمل الفدائي إلى جانب المقاومة الفلسطينية فإن رواية 'الوباء' ستقدم لنا عودة أحد هؤلاء الفدائيين (كنعان) الذي قفل راجعا بعد مجزرة تل الزعتر مقتنعا بأن سقوط هذا المخيم في يد الإسرائيليين مؤشر على الخطر الذي بدأ يتهدد الفلسطينيين في كل مكان. غير أن عودة كنعان إلى وطنه الأصلي ستصطدم بعدة مشاكل خاصة وأنه لا يحمل أية بطاقة تثبت هويته الشيء الذي سيعرضه للإعتقال. يرمز كنعان إلى الصوت الفلسطيني المرفوض من طرف الأنظمة العربية. وقد ساعد حضور هذا الصوت على انفتاح النص على أصداء الصراع العربي - الإسرائيلي وكذا واقع المقاومة الفلسطينية ومعاناتها سواء مع المحتل أو مع الأنظمة العربية الساعية إلى إقبار صوتها. لكن أهم ما عمل هذا القسم من الرواية على تشخيصه هو البروز القوي والسريع للبورجوازية المتوسطة والصغيرة على مسرح الأحداث السياسية وتأسيسها لجهاز الدولة الذي سيتحول إلى وباء يهيمن على كل مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية. فحلت الدولة بديلا عن كل الأحزاب والمؤسسات ولم تعد لأية مؤسسة الحق في الوجود إلا في ارتباطها والتزامها بتوجيهات الدولة. هكذا أصبحت الطبقة الوسطى تعيد إنتاج نفس النظام

السياسي المستبد الذي حاربته وغذت حاملة لإيديولوجية متناقضة تلغي الاختلاف ولا تعترف بشرعية أي صوت معارض لها. فإذا كانت رواية "الوباء" لا تحتوي على "بطل" رئيسي بالمعنى التقليدي لكلمة بطل، فإن الدولة باعتبارها جهازا غدا يتدخل في حيوات ومصائر الأفراد والمؤسسات قد تحولت إلى "بطل" وإلى كيان يفرض نفسه على الجميع ويمارس نوعا من الرقابة الصارمة على كل أشكال التعبير وعلى كل الفئات والطبقات الاجتماعية بما فيها الطبقة التي أسست هذا الجهاز نفسه. فصارت الدولة في النص تأخذ صورة الإله الذي خلقه الإنسان في العصور القديمة كي يساعده على مواجهة الطبيعة والانتصار عليها، إلا أن هذا الإله مع مرور الزمن استقل عن الإنسان وصار رقيبا عليه ومتحكما في مصيره.

لقد عمل القسم الثالث من الرواية على إبراز القيمة المركزية في النص وهي قيمة صراع الفرد مع مؤسسة الدولة الحديثة في الوطن العربي الذي تنتفي فيه قيم التعدد والاختلاف والديمقراطية، ورغم نزوع صوت الدولة إلى إلغاء وإقبار جميع الأصوات المخالفة له إلا أن بعض هذه الأصوات ظلت تعبر عن اختلافها ومعارضتها لصوت الدولة معرضة نفسها للانتقام. أما القسم الرابع والأخير من الرواية فإنه يحمل عنوان سفر برلك ويؤكد هذا العنوان الطابع الدائري للزمن في رواية "الوباء" لأن إي-حاءاته تذكرنا بأحداث القسم الأول من النص والتي تعود للقرن 19 كأن الكاتب بهذا العنوان يريد أن يؤكد على ثبوتية الزمن وسكونيته خاصة وأن هذا السفر ارتبط في ذاكرة الناس بوباء التيفوس والجوع والموت الذي حصد مئات الأرواح. لقد قام الكاتب في هذا القسم من الرواية برحلة داخلية لأعماق العديد من شخصيات النص وعمل على تحليلها والوقوف عند المعاناة والتناقضات التي تعتمل في دواخلها لذا فقد قلت الحوارات في هذا القسم وكثرت المونولوجات الشجية والاعترافات والوصف الباطني للشخصيات. وقد خص الكاتب شخصية شداد في هذا القسم من الرواية باهتمام خاص نظرا لكونه بات مستهدفا من طرف جهاز الدولة بسبب مواقفه المناهضة والمعارضة للفساد المستشري في دواليب هذا الجهاز. أما تشبيه رحلة هروبه من رجال الدولة برحلة سفر برلك فهي تأكيد مجازي على مدى الاستبداد والتعسف الذي يتعرض له المواطن المعارض للسلطة في الوطن العربي. وقد شخص النص هذه العلاقة المتنافرة بين المواطن والدولة أحسن تشخيص إلى درجة يمكن القول فيها بأن رواية "الوباء" من الروايات العربية القليلة التي اشتغلت على هذه التيمة وتوفقت في التعبير عنها. وركز الكاتب أيضا، في هذا القسم، على إبراز الثنائية الصوتية الحادة التناقض والمتمثلة في صوت الدولة من جهة باعتباره صوت

السلطة الآمرة والقمعية، وصوت المعارضة المضطهدة من جهة ثانية، والذي يمثله كل من شداد وحيان وخالد ... وغيرهم من الشخصيات الذين توحدهم خلفية معرفية وايديولوجية مغايرة لما هو سائد. وقد تعرضت هذه الشخصيات للاعتقال والاضطهاد بسبب هذه الآراء المعارضة، كما عمل النص على تشخيص حدة المعاناة والآلام التي يعيشها المواطن في ظل الدولة العربية الحديثة وكذا عجز الفرد عن مواجهة هذه الآلة الجهنمية التي تحولت إلى وباء يسري في كل شرايين المجتمع.

تعتبر هذه الرواية قفزة نوعية في حياة هاني الراهب الإبداعية إذ أنه استطاع أن يطرق من خلالها موضوعا قلما اهتمت به الرواية العربية وهو موضوع بروز الدولة العربية الحديثة ونشأتها ثم تحولها إلى كيان كلي شمولي يلغي الآخر المختلف والمغاير، كما أنها عملت على رصد أهم التحولات التي عاشها المجتمع السوري منذ القرن التاسع عشر إلى حدود السبعينيات من القرن العشرين، ورغم بعض التدخلات المفتعلة التي كان يسقط فيها الكاتب بين الحين والآخر وبعض الأساليب التقريرية والمباشرة فإن رواية 'الوباء' فهي من أجمل نصوص هاني الراهب سواء من حيث لغتها أو طريقة بنائها أو المواضيع التي طرقتها. والعلاقة التي تربط هذا النص بالنص السابق'ألف ليلة وليلتان' هي علاقة استمرار وانزياح في نفس الآن. تكمن علاقة الاستمرار في تطوير رواية 'الوباء' لبعض الموضوعات التي طرقها النص السابق بشكل عابر ثم إعادة كتابتها وتشخيصها بطريقة مختلفة ومغايرة جذريا، فالطريقة التي تم بها استحضار الصوت الفلسطيني في رواية 'ألف ليلة وليلتان' ليست هي نفس الطريقة التي حضر بها نفس الصوت في رواية 'الوباء'، فقد عمل الكاتب في النص الأول على استحضار الصوت الفلسطيني من خلال بعض العائلات الفلسطينية التي نزحت نحو سوريا في انتظار انتصار الثورة وتحقيق حلم العودة وتقرير المصير. وقد تم تشخيص هذا الحلم ضمن سياق تاريخي كان يتسم بالتضامن والاستعداد لخوض المعركة ضد إسرائيل وتحرير الأرض غير أن هزيمة حزيران قلبت كل التنبؤات وأربكت جميع الحسابات العربية ومزقت كل الأواصر التي كانت تنسج بين مختلف الأطراف العربية ودفعت بالمنطقة إلى المزيد من الاستبداد في السلطة وتهميش الديمقراطية وبداية التنصل من القضية الفلسطينية كقضية قومية. لذا فإن رواية «الوباء» حينما عملت على استحضار الصوت الفلسطيني فإنها استحضرته ضمن هذا السياق الجديد الذي بدأت تضيق فيه الدائرة على الوجود الفلسطيني في الأقطار العربية. أما صوت السلطة الشمولي الآمر فإن حضوره في النص الأول لم يكن حضورا قويا وطاغيا بل إنه كان حضورا خافتا وباهتا خاصة وأن الدولة كجهاز لازالت في بداية تأسيسها ولم تتحول بعد إلى قوة مهيمنة على كل مؤسسات المجتمع

ونابذة لأي صوت مخالف أو معارض، في حين أن رواية «الوباء» عملت على التركيز على هذا الجهاز القمعي لحظة تطوره وتحوله إلى قوة شمولية أحادية يفرض وصايته الإيديولوجية على الجميع. إذا كان السؤال المركزي في رواية «ألف ليلة وليلتان» هو سؤال التحرر من إسرائيل وتحقيق الوحدة والتقدم فإن هذا السؤال سيتراجع في رواية «الوباء» أمام سؤال جديد ومؤرق وهو سؤال التحرر من هيمنة الدولة. أما على مستوى الأصوات المعارضة فإنها في النص الأول لم تكن قد نضجت واتضحت خلفياتها الإيديولوجية والسياسية بعد، لأنها كانت عبارة عن تذمرات عفوية واستياءات شعبية غير واعية. في حين أن رواية «الوباء» ستتخذ طابعا آخر مختلفا إذ أن هذه التذمرات العفوية ستتحول إلى قناعات سياسية وايديولوجية تنتظم داخل هيآت وتنظيمات سياسية سرية مناهضة للدولة، أما صوت المرأة المعبر عن رغبات الجسد والروح فإنه هو الآخر حضر بشكل عابر في 'ألف ليلة وليلتان' من خلال بعض الشخصيات النسائية الرافضة لسلطة التقاليد والساعية لتحقيق حريتها واستقلالها عن سلطة الرجل، أما رواية 'الوباء' فقد بلورت وطورت هذا الصوت بشكل كبير من خلال شخصية مريم خضير التي تعتبر من الشخصيات الأساسية في هذا النص. لقد تحدت مريم خضير جميع الأعراف والتقاليد المعيقة لحرية المرأة ومارست حريتها العاطفية والجنسية بدون أن تكترث بالنواهي الاجتماعية والأخلاقية، كما أنها تحولت إلى عامل محرض على التحرر من سلطة التقاليد البالية. غير أن احتواء رواية 'الوباء' على العديد من الأصوات والموضوعات التي سبق أن طرقتها 'ألف ليلة وليلتان' ليس ظاهرة سلبية في العالم الروائي لهذا الكاتب بل على العكس إنها دليل على قدرته وتمكنه. إن هاني الراهب واحد من الكتاب القلائل الذين يشتغلون على نفس التيمات ويعملون على تشخيص نفس الأصوات لكن بطرق وأشكال تختلف من نص لآخر.

تعتبر رواية 'خضراء كالمستنقعات' هي الأخرى إعادة تشخيص لبعض الأصوات التي سبق تشخيصها في النصين السابقين خاصة صوت المرأة التواقة للتحرر من سلطة التقاليد الرجولية وصوت السلطة الكابح لهذه الرغبة. فعلى خلاف النصين السابقين المترعين بالقضايا والموضوعات ذات الطبيعة السياسية والاجتماعية فإن 'خضراء كالمستنقعات' اختارت لنفسها موضوعا مغايرا ينحصر في معاناة المرأة العربية أمام سلطة التقاليد والعادات البالية. وقد انتدب الكاتب الشخصية الرئيسية سلمى لتقوم بعملية السرد مما أضفى على الأحداث نوعا من الحرارة والعمق لأن ساردها ليس برانيا عن الأحداث بل هو طرفها الأساسي والمركزي. تحكي هذه الرواية قصة فتاة نشأت وتربت في وسط تقليدي غير أن دخولها للجامعة سيفتح عينيها على قيمة الحرية ومعنى أن يمارس

الإنسان إرادته في استقلال عن أي شكل من أشكال الوصاية. لكن نداء الحرية الذي استجابت له سلمى بدون تردد سيصطدم بعناد الواقع وعنفه. إن "خضراء كالمستنقعات" هي تشخيص حي وبارع لصوتين متناقضين تناقضا حادا؛ إنهما صوت الرغبة من جهة وصوت السلطة من جهة ثانية. تمثل سلمى بشكل أساسي الصوت الأول باعتبارها ذاتا تسعى أن تتحرر من سلطة المجتمع الذي ينظر لها كموضوع صرف وكعورة يجب أن تستر وأن تخضع لإرادته وقوانينه. لقد شكلت النقاشات التي كانت تدور بين زملائها الطلبة في الكلية العامل الأساسي الذي فتح لها الباب واسعا أمام عالم آخر كانت تجهله وتخافه. لم تسمح سلطة الواقع لهذا الصوت في التواجد والتعبير عن نفسه بكل حرية فلجأت إلى كبحه وتلجيمه، فحين نزعت سلمى الحجاب وقررت الارتباط عاطفيا بأحد زملائها في الكلية هب كل أفراد أسرتها ذكورا وإناثا وعملوا على منعها من ذلك بالقوة والزجر. ولقد فوجئت سلمى في البداية من موقف أمها الرافض بشكل كبير لحقها في ممارسة حريتها غير أنها ستدرك مع مرور الزمن أن التنظيم الاجتماعي محفور كالوشم في وجدان الناس ولاوعيهم وذاكرتهم.

فعلى خلاف النصين السابقين فإن "خضراء كالمستنقعات" عملت على تشخيص السلطة لا كجهاز سياسي بيروقراطي فوقي بل كمجموعة من القيم الأخلاقية والدينية والإيديولوجية السائدة في المجتمع. وليس رجال الدولة هم الذين يعملون على حماية هذه القيم فحسب بل إن أغلب الفئات الاجتماعية بما فيها الفئات المهمشة تعمل على حماية قيم السلطة وتدافع عنها وتمارس الرقابة والمنع على كل من حاول الخروج عنها. لقد ظلت سلمى تراوح بين عالمين: عالم الرغبة والحرية والأفكار الجديدة المغرية والمحرضة على الثورة والتحرر، وعالم القيم الإجتماعية بصرامتها وقسوتها، وبقدر ماكانت تسعى إلى التشبث بالعالم الأول بقدر ما كانت سلطة المجتمع تعمل على تقويض هذا الإصرار وتضعفه ، وقد توفقت سلطة المجتمع في الانتصار على شهوة الحرية والرغبة. إن صوت السلطة يستمد شرعيته من الخطاب الديني ومن العادات والتقاليد السائدة.

لقد اشتغل صوت السلطة الآمر وفق استراتيجية محددة تعمل على احتواء أية محاولة للخروج عن دائرته والانفلات من ثوابته، وقد تعددت وتنوعت طرق وأساليب الاحتواء هذه، وتراوحت بين المهادنة والترغيب وبين الإلزام والإكراه. إن المرأة حسب هذا الصوت البطريركي كائن من الدرجة الثانية لذا عليها أن ترضخ رضوخا مطلقا لسلطة الرجل ووصايته. كما عمل النص على تشخيص وضعية التميز والدونية التي تعيشها المرأة مؤكدا على أن هذا الوضع هو استمرار لنفس الأوضاع التي عاشتها المرأة خلال المراحل السالفة، والفرق بين الوضعيتين هو أن

اضطهاد المرأة في العصور القديمة كان شبه قانون طبيعي يحظى بنوع من الإجماع والقبول من طرف كل فئات وشرائح المجتمع بما فيها الفئات النسوية التي كانت ترى في وضعيتها أمرا طبيعيا وعاديا ولايتسم بأي شذوذ أو حط من قيمتها، على عكس المرأة في العصر الحديث التي تعيش ضمن سياق عالمي يتسم بالتحرر والمساواة بين الجنسين على مستوى الخطاب لكن على مستوى الواقع يوجد عكس ذلك. ويتبدى من خلال هذه الثنائية الصوتية التي شخصها النص أن هناك توترا وصراعا بين الرغبة والسلطة، وقد عملت الساردة على تقديم هذين الصوتين بنوع من الموضوعية والحياد النسبي مبتعدة في ذلك عن التدخلات القسرية وكل مظاهر الإفتعال والمبالغة التي من شأنها الإساءة للتطور الطبيعي لمختلف المسارات السردية للنص، كما ساهمت هذه الثنائية الصوتية في تعديد لغات وملفوظات النص وتنسيب يقينيتها الموهومة والمزعومة . وإلى جانب تشخيص النص لهذه الثنائية الصوتية وصهره لعدة ملفوظات عامية في جسد اللغة الفصحى فقد عمل كذلك على الانفتاح على بعض النصوص الغائبة كرواية "مدام بوفاري" لفلوبير و"آنا كارنين" لتولستوي. يشترك النص المركزي مع هذين النصين في تناولهم لموضوع مشترك هو المعاناة التي تقاسيها المرأة في ظل مجتمعات تتسم بصرامة التقاليد والعادات. وقد كانت معاناة سلمى أفظع من معاناة كل من إيما بوفاري وأيضا آنا كارنين لأن شروطها الاجتماعية كانت أقسى وظروفها أصعب. ورغم هذه القساوة المرعبة التي عاشتها سلمى إلا أنها لم تلتجئ إلى الانتحار كنظيرتيها لأن وضعها لم يكن استثنائيا بل هو جزء من وضعية عامة وقدرا مسلطا على أغلب نساء الوطن العربي. ليست سلمى إلا حالة من بين مئات الحالات التي تحاول العيش وسط القيود والإرغامات. تنتمي "خضراء كالمستنقعات" إلى النصوص العربية التي عملت على تشخيص وضعية المرأة العربية المزرية وأفسحت المجال لصوتها المكلوم والمضطهد. إن اهتمام هاني الراهب بقضية المرأة ليس شيئا جديدا أو طارئا بل إنها قناعة فكرية يمكن تلمسها في اغلب نصوصه السابقة. إن احتفاء هاني الراهب بصوت المرأة ظل يتطور وينمو من رواية إلى أخرى، فإذا تمعنا في هذا الصوت في رواية "ألف ليلة وليلتان" سنجده صوتا ثانويا وهامشيا أمام أصوات أخرى كانت تحتل مركز الصدارة. ثم إن هذا الصوت تطور شيئا ما في الرواية اللاحقة "الوباء" وأصبح يحتل حيزا مهما في النص، أما رواية "خضراء كالمستنقعات" فقد جعلت منه صوتها الرئيسي والمركزي. غير أن هذا النص الأخير لم يعمل على تشخيص أصوات كثيرة ومتعددة كما هو الشأن في النصين السابقين، وربما أن السبب في ذلك هو صغر حجمه بالمقارنة مع النصين السابقين.

ويتضح من خلال هذا النص الأخير أن هاني الراهب بدأ يؤسس لنفسه طريقة جديدة ومغايرة في الكتابة تنأى به عن الهاجس السياسي والإيديولوجي الذي ظل يشكل همـا رئيسيا في أغلب كتاباته، فـ"خضراء كالمستنقعات" هي رواية متحللة نسبيا من كثرة الأطروحات والمماحكات السياسية والإيديولوجية. ورغم أن الكاتب اشتغل على تيمة استنفذت كثيرا من طرف الرواية العربية وهي تيمة الحب إلا أنه اشتغل عليها من وجهة نظر المرأة معبرا عن اشتهاءاتها ورغباتها الروحية والجسدية، فهذا التأنيث للكتابة منح أسلوب هاني الراهب بعدا مختلفا ومغايرا عما ألفه القارئ عنه.

نستنتج من خلال قراءتنا لهذه الروايات الثلاث أن هاني الراهب وقف في إنتاج نصوص تتميز بما يلي:

- الانزياح عن الأشكال القديمة المتسمة بالتسلسل الخطي للحكاية والتوالي الكرونولوجي للزمن والتركيز على بطل رئيسي إشكالي والترجمة الحرفية لمقولة الالتزام بمعناها السارتري أو الماركسي.
- تشييد أشكال وطرائق جديدة في الكتابة تسعى إلى تفجير اللغة وتشظية الأحداث ومساءلة الزمن.
- الاحتفاء بالتعدد الصوتي واللغوي كطريقة تسعى إلى تنسيب الأفكار والآراء وتشخيص الراي والرأي الآخر وتعمل على تقويض الأحادية والوثوقية الواهمة.
- تجاوز السارد العالم بكل شيء وتقديم السرد من وجهات نظر متعددة ومتباينة حتى يتمكن القارئ من النظر للأشياء من مختلف زوايا النظر.
- لقد أثرت الإسقاطات الإيديولوجية وبعض التدخلات المفتعلة من طرف الكاتب على بعض المقاطع من هذه الروايات خاصة الفصل الثالث من رواية "الوباء". كما أن بعض الشخصيات تعرضت للإفتعال من طرف الكاتب فجاءت مصمتة ونهائية وغير تاريخية.
- لم تكتف نصوص هاني الراهب بنفسها بل إنها انفتحت على نصوص أخرى كثيرة ومتعددة منها ما ينتمي إلى الموروث السردي العربي القديم ومنها ما ينتمي إلى التراث الروائي الإنساني الحديث سواء منه الغربي أو الأمريكي، ويدل هذا التنوع في المرجعيات النصية على سعة إطلاع الكاتب من جهة كما يدل على أن نظرته لمسألة الحداثة ليست مرتبطة

بزمان أو مكان ما بل هي رؤية إبداعية عميقة ليست حكرا على مكان أو زمان معينين وثابتين.

- يعتبر هاني الراهب من الكتاب الذين يتجاوزون أنفسهم باستمرار فهو لا يركن إلى شكل أو طريقة في التعبير نهائية بل إنه في كل نص نجده يجرب طريقة تختلف بشكل كبير عن طريقته الأولى.
- لقد كان هاني الراهب يعمل بين الحين والآخر على تحرير الكتابة من سلطة العقل منفتحا على منطقة اللاشعور والهذيان ولغة الأحلام وأحلام اليقظة.
- ينتمي هاني الراهب إلى جيل من الكتاب عملوا بشكل كبير على تطوير السرد العربي وفتحه على آفاق جديدة إلى درجة تحولت فيه الرواية إلى ديوان العرب في الزمن الحديث.

أما تحليلنا لرواية "وكالة عطية" لخيري شلبي فقد انصب بشكل أساسي على تجلية المكون الشطاري في هذه الرواية. ومن المعروف أن هذا المكون كان قد انتعش بشكل كبير في فن المقامات بشكل خاص. فبطل المقامة، في الغالب، شخصية ذكية ومحتالة ومولعة بالارتحال. وقد اختار خيري شلبي شخصيات تعيش على هامش المجتمع جعلت من الكدية والنصب والاحتيال وسيلتها الأساسية في العيش والاستمرار. فالسيد زناتي وغيره من الشخصيات أنفت من اتخاذ أي عمل منتظم كوسيلة لتحقيق رزقها في الحياة. بل اختارت تحصيل المال بإعمال الحيلة واستعمال العقل وفصاحة اللسان وبلاغة البيان. وقد قدم لنا النص أحداثا ووقائع تنم عن مدى ذكاء هذه الشخصيّات التي تمارس النصب بنوع من المتعة والاستلذاذ كأنها تنتقم من المجتمع الذي لفظها وهمشها. أما لغة هذه الشخصيات فهي تطفح بالبذاءة والسوقية والفحش. كما أنها لا تعير أدنى اهتمام للمواضعات الاجتماعية والأخلاقية السائدة في المجتمع.

إن عالم خيري شلبي عالم سفلي، احتفى من خلاله بالمتسولين والعاهرات والعرافات واللصوص والنصابين وغيرهم من الشخصيات التي تحولت لغاتها إلى لغة مضادة للغة الرسمية المراعية للمتواضع عليه من قيم ومثل وغيرها.

ومن خلال رواية "وكالة عطية" لخيري شلبي يتضح أن كتاب الرواية الجديدة اختاروا طرقا متباينة ومختلفة في بناء عوالمهم التخييلية. فخيري شلبي مثلا، على خلاف هاني الراهب، اختار التراث الشفهي كمنطلق للتخييل والكتابة والإبداع. فجاءت روايته حاوية لأساليب وأصوات

ولغات مختلفة. كما انفتح الكاتب على التجارب العشقية العذرية التي عرفها التراث الشفهي العربي وحاول استلهامها من خلال تجربة جنونة مع عشيقها المغني، وهي التجربة التي انتهت نهاية مأساوية شبيهة بنهاية التجارب العشقية المستوحاة من حكايات الغرام العذري. كما احتوت الرواية على سجلات لغوية متباينة الشيء الذي خصب رحمها وجعلها تنزاح عن الأسلوب الواحد وتنفتح على أساليب وأصوات متعددة ومختلفة.

أما رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم، فيمكن إدراجها ضمن ما يمكن تسميته بـ"الواقعية الجديدة". إذ أن هذا الكاتب جعل من الواقع المعيش مادته الأساسية في الرصد والكتابة والتخييل. فقد انطلق الكاتب من حادث طريف un fait divers وهو قتل شاب مصري لأحد السياح الأجانب بعد أن حاول اغتصابه. وقد تمكن الكاتب، من خلال هذا الحادث، من الغوص في أعماق المجتمع المصري كاشفا عما يعتمل في أعماقه من اختلالات وفساد يؤدي فاتورتها المواطن البسيط والعادي.

لقد اعتمد صنع الله إبراهيم، في هذه الرواية، لغة تميل إلى فضح وتعرية الواقع بغية تجريده من مختلف الأقنعة التي تخفي ما يضمره من تشوهات وفظاعات حكمت على القطاعات العريضة من أبناء الشعب المصري بالفقر والتهميش والحرمان.

تحتوي رواية "شرف" على أجناس وأنواع أدبية مختلفة، فهي تحتوي على نص مسرحي وسيرة ذاتية وقصاصات صحفية، إلى جانب الحكي الروائي. وقد قدمه الكاتب اعتمادا على ثنائية صوتية يمثل فيها شرف صوت الفئات الشابة والفقيرة والمحرومة. أما صوت رمزي بطرس فيمثل صوت الطبقات المتوسطة المثقفة التي أبت المشاركة في لعبة الفساد وقررت فضح الواقع وتحمل تبعات هذا الاختيار.

رغم غلبة البعد الاجتماعي الهجائي على الرواية إلا أنها فسحت المجال أمام أصوات متعددة، كما أن توظيفها لأجناس فنية متباينة أهلها لتتحول إلى رحم مولد لكتابة متعددة الأساليب والأصوات والعلامات.

خاتمة

ينتمي كل من هاني الراهب وخيري شلبي وصنع الله إبراهيم إلى جيل الستينيات في الكتابة الإبداعية الروائية. وقد تضافرت عدة عوامل اجتماعية وثقافية في بروز ما يسمى بالرواية الجديدة التي اجترحت قيما جمالية وإبداعية مغايرة للقيم والمواثيق السردية التي كانت سائدة فيما سبق. جاءت نصوص هذه التجربة الجديدة نابضة بأسئلة وقلق مرحلة ما بعد الهزيمة، المتسمة بأفول مختلف الشعارات الكبرى وانتهاء مرحلة بكاملها من الحلم والأمل في التقدم والعدالة. ففي ظل أوضاع سياسية واجتماعية تتسم بالاستبداد وتفشي الفساد وتهميش القطاعات العريضة من الشعب، أضحى لزاما على الروائيين الجدد أن يعبروا عن هذه التحولات وينصتوا إلى الآهات المنبعثة من أعماق محبطة ويائسة من المستقبل.

فإذا كانت رواية "ألف ليلة وليلتان" قد توقفت في رصد الواقع العربي لحظة هزيمة 67 متوسلة في ذلك، على المستوى الفني، باستيحاء نص تراثي وهو "ألف ليلة وليلة"، فإن رواية "الوباء" قد عملت على رصد أهم التحولات الاجتماعية والسياسية التي عاشها المجتمع السوري منذ بدايات القرن العشرين إلى حدود تأسيس الدولة الحديثة، التي أضحت وباء وأخطبوطا يضغط على أنفاس المواطن. لقد فسح هاني الراهب، من خلال رواية "الوباء"، المجال أمام عدة أجيال كي تعبر عن نفسها ووجهة نظرها من التحولات الاجتماعية والسياسية المتسارعة.

أما رواية "خضراء كالمستنقعات" فقد أتاحت الفرصة لصوت المرأة كي تعبر عن معاناتها وآلامها في ظل مجتمعات بطريركية تقليدية تختزل وظيفة المرأة في الطاعة والخنوع.

أما رواية "وكالة عطية" لخيري شلبي فقد أرهفت السمع لأصوات قلما يتم الإنصات إليها وهي أصوات المهمشين الذين يعيشون بدون عمل أو أمل أو سند في هذه الحياة. فمن خلال "وكالة عطية" سنكتشف بذهول إصرار هؤلاء "القراريين" على العيش وانتزاع حصتهم من الحياة ولو عن طريق النصب والاحتيال والسرقة نكاية في الذين لفظوهم ورموا بهم خارج المجتمع.

في حين أن صنع الله إبراهيم في رواية "شرف" فرغم هيمنة الصوت الاجتماعي الهجائي المدين للفساد المستشري في دواليب المجتمع، إلا أنه صهر أجناسا مختلفة في رحم روايته الشيء الذي يبين أن إمكانيات التجديد والتجريب في الفن الروائي لا حدود لها.

نصوص هاني الراهب وخيري شلبي وصنع الله إبراهيم وأغلب كتاب الرواية الجديدة، هي نصوص تختلف على مستوى المضامين أو طرائق الصياغة والتعبير. لكنها تلتقي في كونها فسحت المجال للأصوات المحكوم عليها بالخرس كي تتكلم وتعبر عن نفسها. وهي أيضا نصوص تنبذ الأحادية والثبات والجمود لأنها تؤمن بصيرورة الحياة. وهنا تكمن جاذبيتها وروعتها.

إن التعدد اللغوي الذي حققته هذه النصوص ليس معيارا نهائيا ودليلا قاطعا على تميزها وتفردها، بل إنه مجرد وسيلة فنية مكنتها من تشخيص أصوات هي في حاجة إلى التشخيص الأدبي والفني بسبب التهميش الذي ظل يطالها سواء من طرف الخطابات الرسمية أو غير الرسمية. كما أن توظيف هذه النصوص لأساليب السخرية والباروديا وأسلبة لغات تنتمي إلى أجناس أخرى مغايرة جعلها تحقق تكسيرا لخطية السرد التقليدي وتستجيب لمواثيق الكتابة الحداثية التي لا تكتفي بالجاهز والمنجز فحسب، بل تتطلع باستمرار لما هو مغاير ومختلف. لقد بينا أن هذه النصوص لا تمتح من نفس الروافد الإبداعية ولا تعتمد طرائق متشابهة في التعبير، بل إن لكل كاتب أسلوبه الخاص به وطريقته الأثيرة لديه. غير أن ما يوحدهم هو هاجس التجديد الذي ينبذ الأحادية ويحتفي بالمتعدد والمختلف والنسبي.

المراجع المعتمدة في البحث

النصوص الروائية

- الراهب (هاني):
  - ألف ليلة وليتان، دار الآداب، 1988.
  - الوباء، دار الآداب، 1992.
  - خضراء كالمستنقعات، دار الآداب، 1994.
- شلبي (خيري):
  - وكالة عطية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط. 1، 1992.
- إبراهيم (صنع الله):
  - شرف، دار الهلال، ط. 2، 2000.

المراجع المعتمدة باللغة العربية

- بنعبد العالي (عبد السلام):
  - ثقافة الأذن ثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط. 1، 1994.
- برادة (محمد):
  - أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة، 1996.
- الجابري (محمد عابد):
  - إشكالية الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، البيضاء، 1989.
  - بنية العقل العربي، تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط. 3، 1987.
- الجرجاني (عبد القاهر):
  - أسرار البلاغة، تحقيق: ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط. 3، 1983.
- دراج (فيصل):
  - نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1999.

- حافظ (صبري):
- الرواية العربية في نهاية القرن، عمل جماعي، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2003.
- الخراط (إدوار):
- أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي، 1995.
- الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية،ط7،دار الآداب، بيروت.
- الكتابة العبر نوعية، مقالات في ظاهرة القصة القصيرة، ط. 7، دار شرقيات، القاهرة.
- الخطيب (إبراهيم):
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية ناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ لبنان، ط. 1، 1982.
- العروي (عبد الله):
- العرب والفكر التاريخي، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، ط. 2، 1985.
- عبد الحميد (شاكر):
- الفكاهة والضحك، عالم المعرفة، العدد 289، يناير 2003.
- فاضل (جهاد):
- أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب.
- كليطو (عبد الفتاح):
- مسالة القراءة، منشور ضمن كتاب المنهجية، في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، 1986.
- المقامات، دار توبقال للنشر، ط. 2، 2001.
- العين والإبرة، دار الفنك، 1996.
- لحميداني (حميد):
- أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دار سال، ط. 1، 1989.
- مفتاح (محمد):
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، 1، 1985.
- دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، 1990.

- صالح (فخري):
- في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، ط. 1، 2010.
- اليابوري (أحمد):
- دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1993.
- يقطين (سعيد):
- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1989.
- انفتاح النص الروائي/ النص، السياق، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 1989.

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

- آلن (روجر):
- الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
- باختين (ميخائيل):
- الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، ط. 1، 1987.
- الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري بالاشتراك مع يمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط. 1، 1986.
- الرواية والملحمة، دراسة الرواية، مسائل المنهجية، ترجمة: د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ط. 1، 1982.
- شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، 1979.
- تودوروف (تزفتان):
- نقد النقد، ترجمة: سلمى سويدان، مراجعة: د. ليلان سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط. 1، 1986.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، عيون المقالات، ط. 2، 1989.
- مدخل للأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، 1993.

- ريكاردو (جان):
- قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، دمشق، وزارة الثقافة، 1977.
- كريستفا (جوليا):
- علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر.
- ويليك (رينې) ووارين (أوستن):
- نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.
- مجموعة من الباحثين:
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط. 1، 1989.

المقالات المعتمدة:

- بارت (رولان):
- نظرية النص، العرب والفكر التاريخي، العدد 3، مركز الإنماء القومي، صيف 1988.
- جبور (فريال غزول):
- البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 4، شتاء 1994، الجزء 1 من عدد خاص حول ألف ليلة وليلة.
- دراج (فيصل): الأفق الروائي عند صنع الله إبراهيم، مقال في مجلة الآداب.
- الدودي (عيسى):
- العرب الأسبوعي، عدد السبت 21 مارس 2009.
- الخراط (إدوار):
- على سبيل التقديم، الكرمل، العدد 14، 1984، عدد خاص بالحساسية جديدة في مصر.

- **BAKHTINE (Mikhail):**
- Ecrit sur Freudisme, Texte du Russe par Guy Verret, L'Age d'Homme, 1981.
- L'œuvre de Françait Rablais et la Culture Populaire au Moyen Age et Sous la Renaissance, Traduit du Russe par André Robel, n.r.f., Gallimard, 1970.
- Esthétique et Théorie du Roman, Gallimard, 1978.
- **BENVENISTE (Emile):**
- Problème de Linguistique Général II, éd. Gallimard, Coll. Tell., 1982.

- **DELLENBACH (Lucien):**
- Le Récit Spéculaire, Essai Sur la Mise en Abyme, éd. Seuil, Paris, 1977.
- **DUCROT (Oswald):**
- Le Dire et le Dit, éd. Minuit, 1984.
- **GENETTE (Gérard):**
- Figure III, éd. Seuil, 1972.
- Palimprestes, La Littérature au Seconde degré, éd. Seuil, 1982, Coll. Point. Seuils, Paris, éd. Seuil, 1987.
- **HEUVELE (Van Dan):**
- Parole Mot Silence, Pour une Poétique de l'énonciation, Librairie José Corti 1989.
- **Krysinski (W):**
- Théorie Littérature (Ouvrage Collectif), Puf, 1989
- Carrefours des signes: Essai Sur le Roman Moderne, Mouton Editeur: l'AHAYE, Paris, New York.
- **KUNDERA (Milan):**
- L'Art du Roman, n.r.f. Gallimard, 1986.
- **KVTOSLAV (Chvatik):**
- Le Monde Romanesque de Milan Kundera, Traduit de l'Allemand par Bernard Lontholary, ARCADES, Gallimard, 1994.
- **LINTVELT (Jaap):**

- Essai de Typologie Narrative, Le "Point de vue", Théorie et Analyse, Librairie José Corti, 1981.

- **MAINGUNEAU (Dominique):**
  - Eléments de Linguistique Pour le Texte Littéraire, Bordas, Paris, 1986.
- **MDARHRI (Abdellah Alaoui):**
  - Narratologie. Théorie et Analyse Enonciatives du Récit, éd. Okad, 1989.
- **RUBIN (Susan Suleiman):**
  - Roman à thèse ou L'autorité Fictive, Puf, Ecriture 1983.
- **TODOROV (T):**
  - Mikhail Bakhtine: Le Principe Dialogique, éd. Seuil, 1981.
- **Schontjes (Pierre):**
  - Poétique de l'ironie, édition du Seuil, 2001.
- **ZIMA (Pièrre):**
  - L'Ambivalence Romanesque, La Sycomore, 1980.

REVUES

- Poétique 27, Seuil, 1976.

المعطيات الشخصية

الاسم والنسب: عبد المجيد الحسيب.

مكان وتاريخ الازدياد: 06- 09- 1966 ببني ملال.

الحالة العائلية: متزوج وأب لطفلين.

العنوان: الرضى 2، رقم 1 مكرر، شارع الجيش الملكي، مكناس.

الهاتف الخلوي: 0676376178 الثابت: 0535525332

العنوان الإلكتروني: mjidhas@hotmail.com

الشواهد والدبلومات الأكاديمية:

2012- شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث تخصص الرواية تحت عنوان" التعدد اللغوي في الرواية العربية الجديدة" بميزة مشرف جدا مع تنويه من اللجنة،بجامعة المولى إسماعيل بمكناس.

1999- دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها بميزة حسن جدا، جامعة محمد الخامس، الرباط.

1994- شهادة الدروس المعمقة في اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب حديث،بميزة مستحسن جامعة محمد الخامس الرباط.

1993- الإجازة في اللغة العربية وآدابها، جامعة القاضي عياض، بني ملال.

1989- الباكلوريا تخصص الآداب العصرية، بني ملال،

الشواهد المهنية:

1999- شهادة الأهلية للتعليم الثانوي، المدرسة العليا للأساتذة، مكناس.

البحوث والدراسات المنشورة:

الكتب:

2005- الطهارة الفاجرة: دراسات حول كتابات عبد القادر الشاوي (كتاب جماعي)، منشورات الموجة، الرباط.

2007- حوارية الفن الروائي، منشورات أنفوبرانت، فاس.

2010- رهانات سردية (كتاب جماعي يضم أشغال ندوة من تنظيم كلية الآداب بمكناس حول الرواية المغربية)،

2011- علامات من السرد المغربي، أنفوبرانت، فاس.

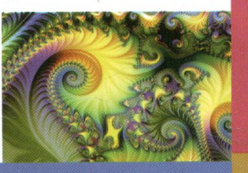
بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة في جرائد ومجلات محلية ووطنية

الدكتور عبد المجيد الحسيب

تعتبر الرواية العربية جنسا حديثا نشأ وترعرع في التربة العربية بفعل عوامل المثاقفة وظهور الصحافة والترجمة وقد خاض هذا الجنس الفني صراعا كبيرا من أجل انتزاع الشرعية والاعتراف وكذا إزاحة هيمنة الشعر. وبعد مقاومة شديدة من طرف الحساسية التقليدية استطاع هذا الفن الناشئ أن يكرس نوعا من الحوارية بين مختلف الأجناس والفنون بدل منطق الهيمنة الذي كان الشعر يمارسه في حق مختلف الأجناس الأخرى. وقد عمل الجيل الأول من الروائيين العرب بجهد كبير على تطويع اللغة العربية وتحويلها من لغة الشعر والبلاغة والمجاز إلى لغة تلتقط تفاصيل اليومي وتعبر عن إحباطات الفرد وأحلامه وتناقضات المجتمع وصراعاته.

وما جائزة نوبل التي حصل عليها شيخ الرواية العربية نجيب محفوظ إلا دليلا دامغا وشهادة صريحة على الدور الكبير الذي لعبه جيل نجيب محفوظ في تطوير وتغيير بنية اللغة العربية، وكذا في تحويل جنس الرواية من جنس غريب ودخيل إلى جنس أصيل يحتل مكانة محترمة ومرموقة في سياق الرواية العالمية.

موضوع هذا الكتاب هو "التعدد اللغوي في الرواية العربية الجديدة". ولعل أهم الأسباب الكامنة وراء هذا



The New Arabic Novel



الرواية العربية الجديدة

وإشكالية اللغة

الاختيار تكمن في كون التعدد اللغوي يكتسي أهمية قصوى في تشكيل ملامح النص الروائي عن طريق تفتيت أحاديته الصوتية والدلالية وتحويله إلى فضاء يتسع للغات وأصوات متعددة ومتباينة ذات انتماءات اجتماعية وثقافية وإديولوجية مختلفة.

وقد أفضى اكتشاف هذا المكون إلى تحقيق طفرة هامة في مجال الدراسات النقدية ساهمت ... سؤال البحث في الأجناس الأدبية، وتجاوز العديد من المسلمات والبديهيات التي كانت ... بمقاربة الفن الروائي. فعن طريق هذا المكون لم يعد من الممكن التعامل مع النص الر... أحاديا، بل أصبح من الضروري الالتفات إلى ما يزخر به من لغات وأصوات وأجناس وخطابا...


Bibliotheca Alexandrina
1213943


Halaw
Printing Pre


ISBN 978-9957-70-715-6
9 789957 707156


جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس


عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
الأردن - اربد - شارع الجامعة
www.almalkotob.com
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com